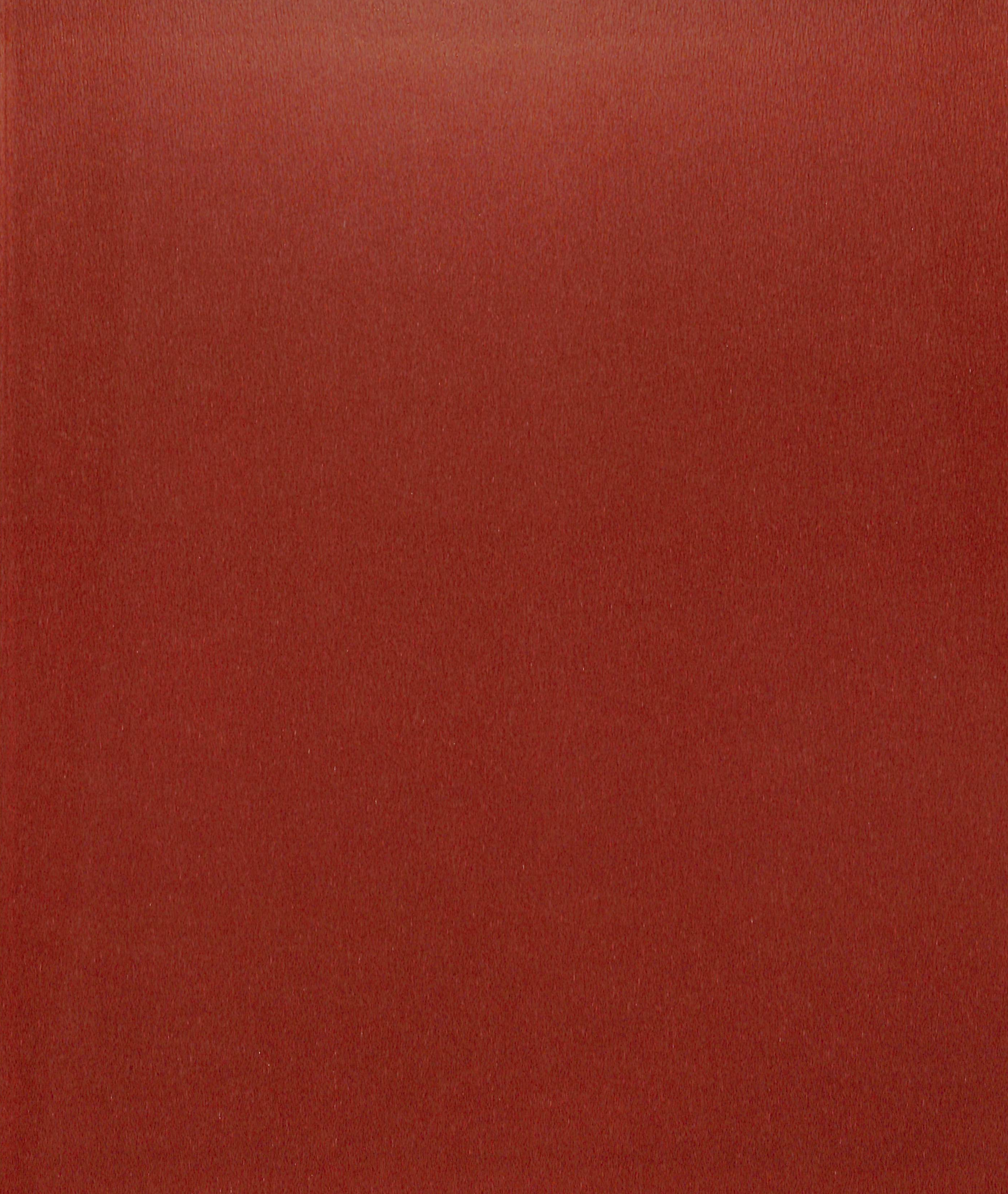




FROM CORDOBA TO SAMARQAND / DE CORDOUE À SAMARCANDE

The exhibition "From Cordoba To Samarqand, Masterpieces from the Islamic Art Museum in Doha" was presented at the Louvre Museum, Paris, between 30 March and 26 June 2006. It was inaugurated by HH Sheikh Hamad bin Khalifa AL THANI, Emir of the State of Qatar, and Mr. Jacques Chirac, President of the French Republic.

The exhibition is now presented by The Qatar Museums Authority (QMA) at The Fahd bin Ali Palace from 2nd December 2006, on the occasion of The Asian Games in Doha.

This publication is made possible thanks to The Qatar Museums Authority.

Curator
Sabiha Al Khemir, Chief Curator of the Museum of Islamic Art in Doha

Concept and Museography
Wilmotte & Associates
Jean-Michel Wilmotte, Architect
Emmanuel Brelot, Project Manager

Louvre Museum
Henri Loyrette, President and Director
Francis Richard, General Curator of Islamic Art
Violaine Bouvet-Lanselle, Head of Publications
Nicole Salinger, Project Manager

5 Continents Editions

Alessandra Chioetto
Editorial Coordination

Lara Gariboldi
Art Director

Translation
Sherine El Hakim
Cornelia Al-Khaled
Lydie Echasseriaud

Additional photographic credits
I.M. Pei, Wilmotte & Associates, Richard Valencia, Phillip Paddock, Alan Tabor and Longevity London

ISBN 5 Continents Editions: 88-7439-345-8
Printed in Italy – September 2006

FROM CORDOBA TO SAMARQAND

MASTERPIECES FROM THE MUSEUM OF ISLAMIC ART IN DOHA

DE CORDOUE À SAMARCANDE

CHEFS-D'ŒUVRE DU MUSÉE D'ART ISLAMIQUE DE DOHA

SABIHA AL KHEMIR

Chief Curator of the Museum of Islamic Art in Doha

Conservatrice en chef du musée d'Art islamique de Doha

Interviews with / Entretiens avec

IEOH MING PEI

Architect of the Museum of Islamic Art in Doha / Architecte du Musée d'Art islamique de Doha

and with / et avec

JEAN-MICHEL WILMOTTE

Head Architect of Museography / Architecte chargé de la muséographie

by / par

PHILIP JODIDIO

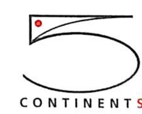
Photographs by / Photographies de

HUGHES DUBOIS











HH Sheikh Hamad bin Khalifa AL THANI, Emir of the State of Qatar
Son Altesse Sheikh Hamad bin Khalifa AL THANI, Émir du Qatar



HH Sheikh Tamim bin Hamad bin Khalifa AL THANI, Heir Apparent
Son Altesse Sheikh Tamim bin Hamad bin Khalifa AL THANI, Prince Héritier

« De Cordoue à Samarcande »
Des innovations futuristes au service de chefs-d'œuvre du passé

Judicieusement appelée « De Cordoue à Samarcande », l'exposition regroupe des pièces d'art islamique d'exception et prélude à l'ouverture du musée d'Art islamique, futur joyau culturel de l'État du Qatar. Cette magnifique exposition met à la fois en exergue l'architecture de l'espace muséal et la collection qu'il accueillira.

Chargée de la conservation des objets présentés, l'Autorité des musées du Qatar se réjouit notamment de pouvoir convier les visiteurs à cette exposition unique d'art islamique - un art raffiné et remarquable en soi. Les objets constituent un authentique trésor culturel. Ils relatent non seulement la petite et la grande histoire de la civilisation islamique, mais reflètent également l'importance considérable de cette civilisation dans l'Histoire de l'humanité.

Grâce à cet éventail de chefs-d'œuvre soigneusement choisis, l'exposition « De Cordoue à Samarcande » souligne la splendeur et la perfection d'une production artistique apparue à l'aube du VIIe siècle, L'empreinte distinctive de cet art se prolongera au cours des siècles et son rayonnement s'étendra à plusieurs continents.

Cette fabuleuse collection révèle un langage visuel remarquable, capable de toucher le monde entier.

L'exposition « De Cordoue à Samarcande » s'est d'abord tenue au musée du Louvre à Paris. S.A. Sheikh Hamad bin Khalifa AL THANI, Émir de l'État du Qatar et M. Jacques Chirac, président de la République française, ont procédé à son inauguration début 2006.

Afin de célébrer l'immense succès de cette exposition, l'Autorité des musées du Qatar la présente à nouveau aux yeux du public à l'occasion de la 15e édition des Jeux asiatiques, organisés par Doha cette année.

L'Autorité des musées du Qatar a pour mission de travailler en synergie avec l'ensemble des musées du Qatar et cherche à renforcer le rôle du Qatar dans le soutien à l'éducation et dans la diffusion de la culture sur le plan local et international.

L'exposition « De Cordoue à Samarcande » appartient à une série de manifestations que l'Autorité des musées du Qatar élabore afin d'encourager les visiteurs de tous âges à se cultiver de façon ludique ou classique. L'objectif ultime est d'aider à préserver et à promouvoir le patrimoine culturel du Qatar.

S.A. Sheikha Al Mayassa bint Hamad bin Khalifa AL THANI

Présidente de l'Autorité des musées du Qatar

From Cordoba to Samarqand

Where Futuristic Innovation Embraces the Cultural Past

Featuring a staggering array of Islamic artefacts, this exhibition, aptly entitled *From Cordoba to Samarqand*, offers an insightful preview to the opening of the Islamic Art Museum, a cultural landmark in the making in the State of Qatar. This magnificent exhibition sheds light on both the architecture of the museum space and the collection to be hosted in it.

The Qatar Museums Authority (QMA), the custodian of the collection on display, is particularly delighted to welcome visitors to this unique collection of Islamic art, a noteworthy and refined subject matter in and of itself. The artefacts on display represent a real cultural treasure-trove. They not only recount the story and history of Islamic civilisation, but also reflect the outstanding place this civilisation holds with respect to others.

Through this carefully selected palette of masterpieces, *From Cordoba to Samarqand* highlights the splendour and refinement of an artistry that emerged as early as the 7th century, encapsulating a recognisable identity that spans over centuries and stretches its cultural impact across continents.

This marvellous collection reveals a significant visual language that communicates with the world at large.

From Cordoba to Samarqand was initially held at the Louvre in Paris. It was opened earlier this year by HH Sheikh Hamad bin Khalifa AL THANI, Emir of the State of Qatar, and Mr. Jacques Chirac, President of the French Republic.

Celebrating the sustained success of the exhibition, the QMA re-proposes it to the public on the special occasion of the 15th Asian Games held in Doha in 2006.

The QMA, entrusted with the mission of focusing the efforts of all museums in the State of Qatar, seeks to enhance Qatar's role in promoting education and disseminating culture not just locally, but worldwide.

From Cordoba to Samarqand is one in a series of exhibits the QMA creates to engage audiences of all ages in formal and informal learning experiences. The ultimate objective is to help preserve and promote Qatar's cultural heritage.

H.E. Sheikha Al Mayassa bint Hamad bin Khalifa AL THANI
Chairman of The Qatar Museums Authority (QMA)

Contents / Sommaire

Sabiha Al Khemir

11 Introduction
Introduction

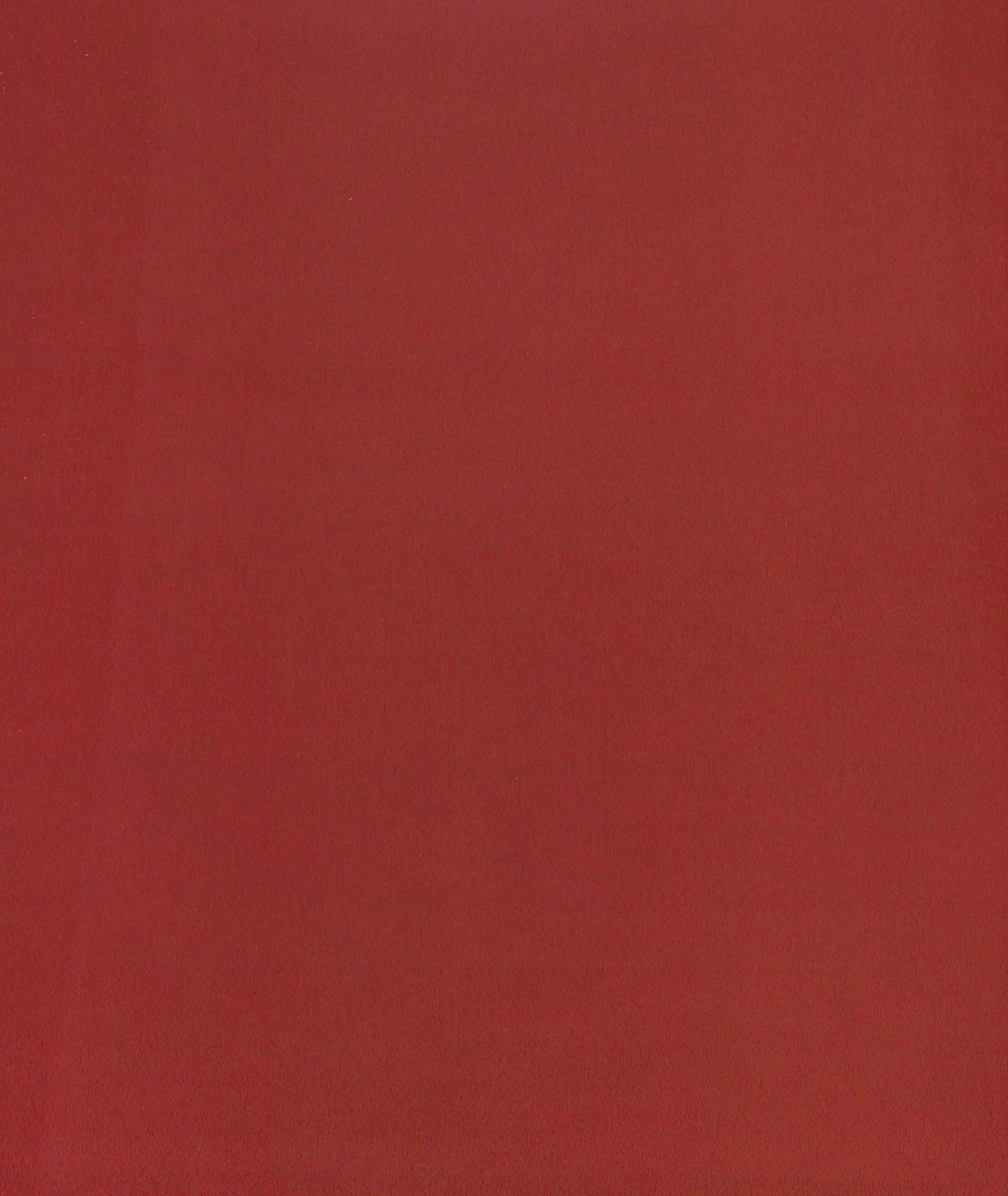
Philip Jodidio

29 Architecture. Ieoh Ming Pei – The Inspiration of Islam
Architecture. Ieoh Ming Pei – L'inspiration de l'Islam

37 Museography. Jean-Michel Wilmotte – A Natural Rapport
Muséographie. Jean-Michel Wilmotte – Une entente naturelle

Sabiha Al Khemir

46 Catalogue
Catalogue



Introduction

The journey of Prophet Muhammad from Mecca to Medina could be considered a short journey, from one city in Arabia to another. Yet, it was a significant journey that marked the beginning of the Muslim era. This forced migration took place in 622 A.D. with a modest number of followers. As early as 715, however, the map of the Muslim world spread as far west as Spain and as far east as Central Asia, embracing a myriad of differences of ethnic, racial, linguistic and historical natures. In its early stage, the artistic expression of the Muslim world was marked by receptive assimilation of the cultural heritage of the countries conquered, and both Byzantine and Sassanian traditions had a great influence. Soon, however, this expression evolved with astounding vigour, developing its own identity, shaped by the new philosophy and way of seeing. The differences that characterised the huge territory of the Muslim world were united by a force of spirit with its own distinctive visual expression, though rich variations also flourished, differentiating Arab art from Iranian art, from Maghrebi art, to mention only a few. Spreading across such a wide geographical area, the new vision transcended geography; the living rhythms of Islamic culture also concerned people other than the Muslims, such as Copts in Egypt, Jews in Spain and Christians in Syria – particularities like the call to prayer, for example, would mark the day of anyone living in a Muslim



Introduction

On pourrait penser que le voyage du prophète Muhammad de La Mecque à Médine fut un petit déplacement entre deux villes d'Arabie. Ce fut pourtant un voyage important, puisqu'il marqua le début de l'ère musulmane. Cette migration forcée, entreprise avec un petit nombre de disciples, eut lieu en 622 après J.-C. Dès 715 cependant, le monde musulman s'étendait, d'ouest en est, de l'Espagne à l'Asie centrale, englobant ainsi une myriade d'ethnies, de races, de langues et d'histoires différentes. L'expression artistique de ce monde musulman dénota dans un premier temps son esprit d'ouverture, se traduisant en l'occurrence par une assimilation du patrimoine culturel des pays conquis. Ainsi l'art musulman fut-il fortement influencé par les traditions byzantines et sassanides. Il ne tarda pas cependant à faire preuve d'une étonnante vitalité et à affirmer sa propre identité, modelée par la nouvelle philosophie et sa nouvelle vision. La force d'esprit ayant donné naissance à cette expression plastique particulière fut le ciment qui unit tous les peuples dissemblables faisant partie du monde musulman, mais ce ciment n'empêcha pas de riches variantes de fleurir, l'art arabe se distinguant de l'art iranien ou de l'art maghrébin pour ne citer que quelques exemples. Cette nouvelle vision du monde transcendait les limites géographiques puisqu'elle s'étendait à un immense territoire ; la culture de l'islam rythmait la vie des musulmans, mais aussi des non-musulmans, des coptes d'Égypte, des juifs d'Espagne ou des chrétiens de Syrie par exemple. Certaines particularités, comme l'appel à la prière, ponctuent la journée de n'importe quel individu vivant en pays musulman, qu'il

country, whether Muslim or not. Different ethnic groups contributed to the making of 'Islamic art' under Islamic patronage, and the multiplicity of the Muslim world imbued its art with a universal quality from the start. Unlike the Church which was responsible for the arts in the West, the patrons of 'Islamic art' were princes and caliphs, and 'Islamic art' was mainly secular.

The Visual Language of the Islamic World

According to the tenth-century Muslim philosopher, Abu Hayyan at-Tawhidi, handwriting is jewellery fashioned by the hand from the pure gold of the intellect. As the language of the Qur'an, Arabic and consequently, calligraphy acquired a special importance. Apart from copying the Qur'an, calligraphers' work found its way to architecture and the applied arts. Inscriptions were not an innovation – they were used in pre-Islamic times. But in art from the Muslim world, inscriptions are present in all periods, on virtually all kinds of objects, regardless of value, function or material: from eating and drinking vessels to jewellery, carpets and textiles etc. The Arabic letter was painted, moulded, engraved, woven, embroidered, carved, incised. Calligraphy was even rendered on the leaves of trees in Ottoman Turkey.

An awareness of the power of the word seems to have been present from the start. Inscriptions were introduced on coins as early as the seventh century as



soit lui-même musulman ou non. Répondant à la demande d'un mécénat islamique, différents groupes ethniques contribuèrent à l'avènement d'un « art islamique » ; ainsi le monde musulman, dans toute sa diversité, donna-t-il dès le début à son art un caractère universel. Contrairement à l'art occidental, dont l'Église fut un des grands mécènes, l'« art islamique » eut pour mécènes des princes et des califes et fut essentiellement laïc.

Le langage plastique du monde islamique

Selon le philosophe musulman du x^{e} siècle Abou Hayyan at-Tawhidi, l'écriture serait un bijou auquel la main donnerait forme en puisant dans l'or pur de l'intellect. L'arabe étant la langue du Coran, il prit de même que la calligraphie une importance particulière. En dehors des copies du Coran exécutées par les calligraphes, l'œuvre calligraphique prit d'autres formes en faisant son entrée dans l'architecture et les arts appliqués. Les inscriptions étaient déjà en usage avant l'ère islamique. Mais dans l'art du monde musulman, il n'est quasiment aucun type d'objet qui n'ait été, indépendamment de sa valeur, de sa fonction ou de son matériau, revêtu d'une ou plusieurs inscriptions : des assiettes aux tapis, en passant par les coupes, les bijoux, les textiles, etc. La lettre arabe fut peinte, moulée, gravée, tissée, brodée, sculptée, estampée. En Turquie ottomane, même des feuilles d'arbre portaient des inscriptions calligraphiées.

Le monde musulman prit apparemment très tôt conscience du pouvoir des mots. Des inscriptions emblématiques de la nouvelle civilisation firent leur apparition sur les pièces de monnaie dès le vii^{e} siècle. La présence de versets coraniques à la mosquée du Dôme

an emblem of the new civilisation. The use of Qur'anic verses in the Mosque of the Dome of the Rock in Jerusalem, completed in 692 A.D., was a conscious choice. It reflects a sensibility that was already at work in shaping the visual language, making the word an integral part of the image. Placing inscriptions high up in buildings meant that they could not even be read, but their mere presence endowed the space with sacredness and protection. From the first two major styles of calligraphy, the fluid Naskhi (cursive) and the angular Kufic, many styles evolved and inscriptions received a wide range of interpretations, testifying to a richness of plurality.

Apart from Qur'anic verses, artists incorporated poetry, popular proverbs, good wishes and single words on objects. Slip painted epigraphic dishes from tenth-century Nishapur or Samarqand are emblems of the Arabic Literata. The use of such dishes could not be limited to serving food. Their highly distilled wisdom could have easily been the subject of conversation at a table. Dishes with the following sayings are known: "Knowledge, the taste of which is bitter at first, is later sweeter than honey"; or "It is said he who is content with his own opinion runs into danger". In this exhibition, a dish of this type has the following inscription: "It is a fool who misses his opportunity, and when the matter is over reproaches fate". Some objects even carry inscriptions that address the viewer in the first person. In a way, they provide us with a testimony in their own words.

من قرطبة إلى سمرقند

du Rocher, achevée en 692 après J.-C., n'est pas un hasard. Elle dénote une sensibilité déjà à l'œuvre dans l'élaboration du langage plastique, le mot étant considéré comme faisant partie intégrante de l'image. Dans les édifices, les inscriptions étaient disposées si haut qu'il était impossible de les lire, mais leur simple présence conférait au bâtiment un caractère sacré et le plaçait sous protection divine. De nombreux styles calligraphiques se développèrent à partir des deux premières grandes écritures : le nashki, une écriture cursive fluide, et le coufique, caractérisé par son angulosité. Ainsi les inscriptions prirent-elles toutes sortes de formes, témoignant de la richesse liée à la pluralité de cet art.

Sur les objets, les artistes inscrivaient, en dehors des versets coraniques, des textes poétiques, des proverbes populaires, des souhaits ou des mots isolés. Les assiettes en céramique engobée et à décor épigraphique fabriquées au x^e siècle à Nishapur ou Samarcande sont représentatives de l'érudition arabe. Ces plats ne pouvaient pas uniquement servir à contenir de la nourriture. Il est facile d'imaginer la conversation rouler à table sur la sagesse distillée dans leurs inscriptions. On a découvert des plats portant les inscriptions suivantes : « Après avoir été de prime abord d'une grande âpreté, savoir devient finalement plus doux que le miel » ; « On dit que celui qui n'écoute que lui-même va à la catastrophe ». Dans cette exposition, on peut lire sur un plat de ce type : « Quiconque rate l'occasion qui se présente à lui et s'en prend ensuite à la destinée est un idiot. » Certains objets portent même des inscriptions à la première personne du singulier, au travers desquelles ils s'expriment. En un sens, ils livrent témoignage avec leurs propres mots.

Among the other readily recognisable components of this art are geometric motifs and so-called arabesque (the repetition of a foliate pattern, a stylised organic growth that can be multiplied forever). The arabesque, an earthly reflection of paradise, provided a timeless indoor garden to be enjoyed in all seasons, day and night. Pattern lies at the heart of this art. Symmetry creates a sense of order. Repetition as a mirror of the constant incantation in the heart is one of the governing forces. Arabesque and geometrical motifs provided a quality of abstraction and a sense of the infinite that is very much in coherence with the belief that the Creator is beyond representation and we can only allude to Him.

The art of the Muslim world became solely identified with its arabesque and geometrical patterns and believed by some, Muslims and non-Muslims alike, to be completely non-figurative. Figurative representation was forbidden in mosques, but was prolific in secular space. It existed on every medium, in almost every era, though more favoured in some periods than others and sometimes frowned upon by religious fanatics.

The figurative form is marked by high abstraction. Figures are defined in an unusual proportion, creating a new balance. In this exhibition, the hind from Cordoba is remarkable for its pure stylised form; the treatment of its overall surface with a textile palmette arabesque motif reinforces this quality of abstraction even more (p. 113).

من قرطبة إلى سمرقند

Parmi les autres composantes de l'« art islamique » facilement identifiables figurent les motifs géométriques et ce qu'on appelle les arabesques (la répétition d'un motif folié, la multiplication *ad libitum* d'une pousse végétale stylisée). L'arabesque, reflet sur Terre du paradis, permet de se constituer un éternel jardin d'intérieur, dont il est possible de profiter jour et nuit en toute saison. Au cœur de l'arabesque, il y a le motif. La symétrie crée l'impression d'un agencement ordonné. La répétition, miroir des incantations de l'âme, est l'une des forces maîtresses. Arabesques et motifs géométriques donnent aux décors une dimension abstraite et infinie, tout à fait conforme à l'idée que le Créateur est au-delà de toute représentation, qu'on ne peut l'évoquer que de manière allusive.

L'art du monde musulman finit par n'être associé qu'à ses arabesques et motifs géométriques, quelques musulmans et non-musulmans croyant même qu'il était non figuratif. Les représentations figuratives étaient certes interdites dans les mosquées, mais proliféraient dans les lieux laïcs. Il y en eut sur tous les types de matériaux et à toutes les époques, bien qu'elles aient été plus en vogue à certaines périodes et mal perçues par les fanatiques religieux.

Les formes figuratives ont une dimension fortement abstraite. Les figures présentent des proportions inhabituelles, ce qui crée une nouvelle harmonie. Dans cette exposition, la biche originaire de Cordoue est remarquable en raison de la pureté de sa forme stylisée ; le décor d'arabesques à base de demi-palmettes qui couvre la surface de son corps à la manière d'un tissu lui donne un aspect encore plus abstrait (p. 113).

In fact, in 'Islamic art', figurative, geometric, arabesque and calligraphy display a congenial interconnectedness and the passage between figurative and arabesque, figurative and calligraphic, between calligraphic and arabesque or any two components of 'Islamic art' is rendered with striking fluidity. From Kufic evolved foliated and floriated ornamental scripts: the shafts of the letters ending with half-palmettes or rosettes. In the so-called 'animated script', the shafts of the letters end in human or animal heads. It was not uncommon even for religious expressions such as the *basmalah* (In the name of God the Merciful the Compassionate) to take figurative forms such as birds or lions (examples from Turkey and Iran abound).

Another major characteristic of this art is extensive ornament and the tendency to fill space. A good illustration in this exhibition of the aspect of space-filling is a state pen case from thirteenth-century Iran (p. 138). The whole of the outside surface of the pen case as well as the inside of the lid are covered in decoration, packed with imagery of birds and arabesque. This tendency to fill space is known by the term of *horror vacui*, a Latin expression, a literal translation of which would be 'fear of the void'. This theory was advanced by the late scholar Richard Ettinghausen whose hypothesis was that the tendency to fill space was derived from a need to overcome an underlying fear of the void: artists were trying to

من قرطبة إلى سمرقند

En fait, dans l'« art islamique », motifs figuratifs et géométriques, arabesques et calligraphie sont intimement liés, et le passage d'une composante à une autre – du figuratif à l'arabesque, du figuratif à la calligraphie, de la calligraphie à l'arabesque par exemple – est d'une surprenante fluidité. Le coufique a donné naissance à des écritures ornementales foliées et fleuries, les hampes et les jambages se terminant par des demi-palmettes ou des rosettes. Dans l'écriture dite « animée », hampes et jambages se terminent par des têtes d'êtres humains ou d'animaux. Il n'était pas rare même que des formules religieuses telle la *basmalah* (« Au nom d'Allah le Clément, le Miséricordieux ») prennent des formes figuratives, d'oiseaux ou de lions par exemple, comme en témoignent de nombreuses inscriptions originaires de Turquie et d'Iran.

L'« art islamique » présente une autre grande caractéristique, à savoir l'abondance de son ornementation et sa tendance à remplir l'espace. Dans cette exposition, un plumier d'État du XIIIe siècle, originaire d'Iran, illustre parfaitement cette caractéristique (p. 138). Un décor foisonnant, à base d'oiseaux et d'arabesques, tapisse entièrement l'extérieur du plumier et l'intérieur de son couvercle. On désigne cette tendance à remplir l'espace par l'expression latine *horror vacui* (« horreur du vide ») en raison de la théorie avancée par feu Richard Ettinghausen. Selon ce chercheur, cette tendance était née, dans l'art islamique, du besoin de surmonter une peur sous-jacente, la peur du vide : ainsi les artistes s'efforçaient-ils, selon lui, de transformer un espace négatif en un espace positif. Depuis la publication en 1979 de l'article d'Ettinghausen

transform a negative space into a positive space. Since the publication of Ettinghausen's paper, '*The Taming of the horror vacui in Islamic art*' in 1979, *horror vacui* has become a well-accepted theory. Yet, it was built on far-fetched assumptions, namely that the Muslim was by nature terrified of the void because he originated in the desert, a frightening space, and that Eastern dwellings, for example, are very close and compact precisely because of this fear. To explain this aspect of 'Islamic art' by *horror vacui* is misleading in our understanding of this art.

Extensive ornament and colour are exuberance and a celebration of life. And in the art from the Muslim world, the extensive decorative style existed side by side with the minimalist style. They were both fashionable in Samanid Iran and Central Asia, for example. A popular type of pottery decorated with figures in colourful palette and dense space-filling was produced at the very same time and place as the epigraphic dishes, decorated by a single line of calligraphy running around the rim while, the empty space, the 'void', is left deliberately to enhance the object (p. 51).

The void is celebrated in many ways in 'Islamic art' and culture; a void is not considered to be empty, but rather filled with non-material beings – such as angels. Tradition has it that when a Muslim enters a space even without people in it, he or she should speak a greeting: *"As-salaamu 'alaykum"* ("Peace be upon you") to the angels.

من قرطبة إلى سمرقند

intitulé « *The Taming of the horror vacui in Islamic art* », la théorie de l'« horreur du vide » a été généralement admise. Elle a pourtant été échafaudée sur des suppositions saugrenues, à savoir que le musulman était naturellement terrifié par le vide parce qu'il était originaire du désert, c'est-à-dire d'une immensité effrayante, terreur que corroborerait par exemple le fait que les habitations sont si compactes et si serrées les unes contre les autres en Orient. Expliquer l'abondance de l'ornementation dans l'« art islamique » par cette prétendue « horreur du vide » empêche de comprendre véritablement cet art.

L'abondance de l'ornementation et de la couleur est une forme d'exubérance, un hymne à la vie. Dans l'art du monde musulman, le style très ornementé et le style minimaliste coexistent. Ils furent tous deux très appréciés au x^{e} siècle en Iran sassanide et en Asie centrale, par exemple. Un type de céramique qui eut beaucoup de succès en raison de ses figures très colorées et de ses motifs ornementaux très denses fut fabriqué exactement à la même époque et au même endroit que les plats à décor épigraphique, dont le bord était orné d'une seule ligne de calligraphie tandis que l'espace central était laissé délibérément nu, c'est-à-dire « vide », de manière à mettre l'objet en valeur (p. 51).

Le vide est célébré sous diverses formes dans « la culture et l'art islamiques ». Un vide n'est pas perçu comme un néant, mais plutôt comme un espace peuplé d'êtres immatériels, d'anges par exemple. Tout musulman pénétrant dans un lieu doit, s'il n'y a personne à l'intérieur, adresser aux anges sa formule de salutation : *« As-salaamou 'alaykom ! »* (« Que la paix soit sur vous ! »).

The abundance of ornament also reflects the artist's abundant devotion, signalling the artist's triumph over physical limitations – including time. A sense of eternity seems to have regulated the artist's work. More than surface decoration, ornament, in its intricate complexity, seeks balance and harmony. And harmony is no less than an expression of the harmony of Creation. This profusion in ornament also has a parallel in the workmanship of materials, indicating a concern with transformation and transcendence of the substance. This trait was already present in 'Islamic art' (for example in the stone façade of the eighth-century palace of Mshatta in the Jordanian desert). At times, a material that is hard, like stone, was worked in such a way as to create an effect of light. In Grenada, the domes of the fourteenth-century palace of Alhambra are decorated in geometrical patterns departing from a central star, and an endless number of small niches transform the solid material in to ethereal transparence.

Obviously not all materials had the same status and the meaning and symbolism varied from one material to another. Textiles were luxury items – robes were donated by rulers as reward and sign of merit. Silk was given feminine attributes. According to the *Hadith* (Sayings of the Prophet), the use of luxurious materials, such as silk and gold, should be restricted to women. And silk cloth that appears in a dream is thought to be a symbol of a woman. Based on the *Hadith*, Aisha, the wife of the Prophet, was shown to him twice in his dream before he married her, carried in a silk cloth by an angel (narrated by Al-Bukhari).

من قرطبة إلى سمرقند

L'abondance de l'ornementation dénote aussi la profonde implication de l'artiste, capable de triompher des obstacles matériels, y compris de celui du temps. L'idée d'éternité semble présider à son travail. Plus qu'un décor superficiel, l'ornementation, dans son extrême complexité, cherche l'équilibre et l'harmonie. Et cette harmonie n'est rien moins qu'une forme d'expression de l'harmonie de la Création. À cette profusion d'ornements fait pendant le travail du matériau, dénotant un souci de transformation et de transcendance de la matière. Ce souci transparaissait dès les débuts de l'« art islamique » ; en témoigne, par exemple, la façade en pierre du palais de Mshatta dans le désert jordanien (VIII^{e} siècle). Parfois, un matériau dur, comme la pierre, était travaillé de manière à créer des effets lumineux. À Grenade, les dômes du palais de l'Alhambra (XIV^{e} siècle) sont ornés de motifs géométriques disposés tout autour d'une étoile centrale, et un nombre infini de petites niches transforme leur solide matériau, qui est alors tout de transparence et de lumière.

De toute évidence, tous les matériaux ne jouissaient pas du même statut, et le sens et le symbolisme attachés à chacun d'eux n'étaient pas identiques. Les textiles étaient des articles de luxe ; recevoir une robe d'un souverain était une récompense, un signe de mérite. La soie était associée à la féminité. Selon les *hadiths* (les paroles du Prophète), les matières luxueuses, telles que la soie ou l'or, doivent être réservées à la femme. Un tissu de soie vu en rêve est censé symboliser une femme. Selon les *hadiths*, Aïcha, l'épouse du Prophète, lui apparut deux fois en rêve avant leur mariage : vêtue de soie, elle était portée par un ange (cité par Al-Boukhari).

The workmanship of a material raises its value, and the value of one material changes with its marriage with another as is the case with brass inlaid with silver and gold.

Muslim potters aspired to Chinese porcelain (examples of which had already reached Iraq in a gift from the Chinese Emperor to Harun al-Rashid around 800 A.D.). But there was no kaolin in the Near East to produce porcelain and until the introduction of stone paste in 1100 A.D., the body of pots remained of simple earthenware and was disguised with opaque tin glaze or slip. The surface decoration beautified the material and elevated it. In Iraq, in the ninth century, the potters of Basra introduced writing in cobalt blue; they also introduced lustre technique which was known only in glass making in Egypt – this is an elaborate technique which involved painting on the pre-fired body of the pot with metal oxides and firing it again in an oxygen starved kiln, leaving a thin film that is not perceptible to the touch, but which gives a shine to the material and makes it look like gold.

Costly and inexpensive materials were given the same attention, and the artist's interaction with a particular material does not seem to have been dictated by its monetary value: the significance or meaning of a material was not only defined by its value – gold in manuscript illuminations, for example, equalled light. A synthesis of this aspect are earthenware filters from Fatimid Egypt used for purifying water (a large number were excavated at Fustat, Old Cairo). These filters

Le travail effectué sur un matériau en augmente la valeur, et la valeur d'un matériau change dès lors qu'il est associé à un autre ; c'est le cas du laiton lorsqu'il est incrusté d'or ou d'argent.

Les potiers musulmans auraient aimé fabriquer, comme les Chinois, de la porcelaine. La porcelaine chinoise était connue en Irak (des pièces de porcelaine chinoise avaient été offertes par l'empereur de Chine à Haroun al-Rachid vers 800 après J.-C.). Mais il n'y avait pas de kaolin au Proche-Orient et jusqu'à l'introduction de la pâte siliceuse en 1100 après J.-C., la céramique demeura argileuse et recouverte d'un engobe ou d'une glaçure opaque à l'étain. Le décor exécuté en surface embellissait le matériau et rehaussait son statut. Au IX^e siècle en Irak, les potiers de Bassora inaugurèrent le décor épigraphique bleu cobalt ainsi que la technique du lustre, utilisée jusqu'alors uniquement par les verriers égyptiens. C'est une technique complexe : il faut tout d'abord cuire la céramique, la peindre ensuite avec des oxydes métalliques avant de procéder à une nouvelle cuisson dans une atmosphère pauvre en oxygène. Ainsi, un mince film se forme à la surface : il n'est pas perceptible au toucher mais rend le matériau brillant et lui donne l'apparence de l'or.

Que les matériaux aient été ou non coûteux, ils avaient droit à la même attention, et la décision de l'artiste de travailler avec tel matériau plutôt que tel autre n'était apparemment pas guidée par sa valeur monétaire : l'importance ou le sens attribués à un matériau ne dépendaient pas uniquement de sa valeur ; ainsi l'or était-il synonyme de lumière dans les enluminures. Le cas des filtres en terre cuite de l'Égypte

were beautifully decorated with figurative, arabesque or calligraphy, rendered with detailed piercing, transforming the solid medium into lace (one such filter, now in the Museum of Islamic Art in Cairo is decorated with the stunning image of a peacock). The base material is treated like a precious jewel. Yet, originally placed in the jug, between the bottom of the neck and the body, such a beautifully decorated filter was not visible. The filter itself signalled the fluid passage between the visible and the invisible in more ways than one.

In 'Islamic art' objects, often the inner, less visible parts are as elaborately decorated as the visible parts (there are several examples in this exhibition). The answer lies in the Muslim mentality which sees beauty as being not for human eyes alone, but also for the Creator from whom it derives and to whom it returns, suggesting an intuition of the Transcendent. This reveals to us something about the nature of this visual language. The seen and the unseen are both important. These objects are testimony of a refined lifestyle with a real interest in beauty, where beauty was a necessity of life and an integral part of the function and so everything was to be made beautiful. As the saying of the Prophet goes: *"Allah Jamil yuhibb al-Jamal"* ("God is beautiful and He loves beauty", narrated by Muslim). The belief that Beauty and Truth are interconnected is not restricted to Islamic culture. The eighteenth–nineteenth-century English poet John Keats can be quoted here in the context of a piece of art ("Ode on a Grecian Urn"): "Beauty is truth, truth is beauty – that is all Ye know on earth, and all Ye need to know."

من قرطبة إلى سمرقند

fatimide, utilisés pour purifier l'eau, résume assez bien cet aspect de l'« art islamique » (un grand nombre d'entre eux furent mis au jour à Fustat, l'ancien Caire). Ces filtres étaient ornés de décors magnifiques – figures, arabesques et inscriptions calligraphiées –, exécutés à l'aide de fines perforations qui transformaient le solide matériau en une véritable dentelle (un de ces filtres, actuellement conservé au musée d'Art islamique du Caire est orné d'une extraordinaire image de paon). Le matériau de base était traité comme s'il s'agissait d'une pierre précieuse. À l'origine, ces filtres magnifiquement décorés n'étaient pourtant pas visibles puisqu'ils prenaient place à l'intérieur de pichets, entre la base du col et la panse. Le filtre évoquait à plus d'un titre la fluidité du passage du visible à l'invisible.

Dans l'« art islamique », les parties moins visibles des objets, tel l'intérieur, sont souvent aussi soigneusement décorées que les parties visibles (en témoignent plusieurs pièces présentées dans cette exposition). La mentalité des musulmans permet de l'expliquer : la beauté n'est pas uniquement destinée au plaisir des yeux, elle est aussi destinée au Créateur qui en est la source et auquel elle retourne ; elle serait donc une forme d'intuition du Transcendant, ce qui nous renseigne quelque peu sur la nature de ce langage plastique. Le visible et l'invisible sont tous deux importants. Ces objets témoignent d'un mode de vie raffiné, marqué par un réel intérêt pour la beauté. Celle-ci était une nécessité et faisait partie intégrante de la fonction des objets. Tout devait être fabriqué de manière à être beau. Selon les mots mêmes du Prophète : *« Allah Jamil youhibb al-Jamal »* (« Dieu est beau et il aime la beauté », cité

The Doha Collection

Historical factors, fashions, trends and fortunate accidents are decisive in forming a collection. A strong vision has been the driving force in putting together the Doha collection, seeking the best, with the idea of 'masterpieces' in mind; a masterpiece being an outstanding achievement of a period or an artist. The concept of 'masterpiece' itself is not easy to define. What one calls a masterpiece does not necessarily concur with what another calls a masterpiece, although some masterpieces are unanimously agreed upon. Perhaps a masterpiece is also an object made special in its particularity, a touch of the unusual. The collection in Doha is less concerned with quantity as much as it is concerned with the formidable. The formidable in terms of essence: those objects that are unique and are in themselves a synthesis of some kind. Objects which combine a mastery of technique and eloquence of expression. The Doha collection holds pieces of significant rarity.

In reality, every object is unique: made by hand, it is regulated by the craftsman's movement and breath and marked by an individuality. Other objects are unique, in the sense that nothing resembles them: the white jade amulet of Shah Jahan dating from 1632 A.D. is such a piece (p. 93). Closely related to events in the prince's personal life and held literally close to his heart in years of mourning for his beloved wife Mumtaz Mahal, it is an intimate object, but stands as a synthesis on



par Mouslim). L'idée que beauté et vérité sont liées n'est pas propre à la culture islamique. Voici ce qu'écrivit le poète anglais John Keats (1795-1821) à propos d'une œuvre d'art (*Ode sur une urne grecque*) : « La beauté est vérité, la vérité beauté. C'est tout ce que vous savez sur terre, et tout ce qu'il faut savoir. »

La collection de Doha

Les facteurs historiques, les modes, les tendances et les hasards heureux jouent un rôle décisif dans la constitution d'une collection. Pour celle de Doha, une vision claire de ce qu'elle devait être a joué un rôle moteur. C'est avec l'idée de « chef-d'œuvre » présente à l'esprit qu'on s'est mis en quête de ce qu'il y avait de mieux, le chef-d'œuvre étant une réalisation exceptionnelle représentative d'une période ou d'un artiste. Le concept de « chef-d'œuvre » est en soi difficile à définir. Ce que l'un appelle chef-d'œuvre ne coïncide pas nécessairement avec l'idée qu'en a l'autre, bien que quelques chefs-d'œuvre fassent l'unanimité. Peut-être un chef-d'œuvre est-il un objet que sa particularité rend spécial, un objet qui sort de l'ordinaire. La richesse de la collection de Doha réside moins dans le nombre de ses pièces que dans ce qu'elles ont d'impressionnant, et ce, par leur nature même : ce sont des pièces uniques et, d'une manière ou d'une autre, des formes de synthèse. Ce sont des objets qui dénotent une grande maîtrise technique et sont éloquents. La collection de Doha comprend des pièces d'une rareté significative.

En réalité, chaque objet est unique : fait main, il a pris forme au rythme des gestes et du souffle de l'artisan, qui lui a imprimé une individualité. D'autres objets sont uniques

a larger scale, of love, life and death. Dating from centuries back, it still holds relevance to all. Objects, such as the fourteenth–fifteenth-century chess carpet from Samarqand simply have no parallel (p. 177). Timurid carpets are known from miniatures and literary sources, but no material evidence has come to us and this would appear to be the earliest surviving carpet of its kind, all the more impressive for having reached us complete. Other objects are famous for their rarity such as the so-called 'Cavour Vase' (after a previous owner, Count Cavour) which has also survived intact, with its unusual, intense blue and its rich decoration; its authenticity was doubted as it was 'too good to be true', until it was proven genuine (p. 75).

Precious objects were symbols of rank and status. Most of these pieces originally belonged to luxury homes. Unlike architecture, objects are mobile – this mobility means they are no longer seen in their original context. With time, most 'Islamic art' objects have been dispersed around the world; pages once bound in one manuscript, for example, now are kept worlds apart.

'Islamic art' has always been an art of patronage; it only flourished in the eras when the patronage was strong. Collectors and museums nowadays play that role of patronage for 'Islamic art'. Each new collection is a new home, and each exhibition creates a new context in which this art is looked at. These reconfigurations are quite significant as they shape the way we look at this art.

من قرطبة إلى سمرقند

dans le sens où il n'en existe pas de pareils : c'est le cas de l'amulette en jade blanc de Shah Jahan datant de 1632 après J.-C. (p. 93). Cette amulette, qui est liée à des événements de la vie personnelle du prince et qu'il porta littéralement près de son cœur pendant les années de deuil qui suivirent la mort de son épouse bien-aimée Momtaz Mahal, est certes un objet intime, mais c'est aussi de manière plus générale une synthèse de l'amour, de la vie et de la mort. Bien que plusieurs siècles nous en séparent, il continue à nous parler. Certains objets, tel le tapis à échiquier de Samarcande (XIVe-XVe siècle), n'ont tout simplement pas d'équivalents (p. 177). Des miniatures et des textes littéraires nous ont révélé l'existence des tapis timurides, mais aucune preuve tangible ne nous est parvenue, et ce tapis serait apparemment le plus ancien du genre, ce qui est d'autant plus impressionnant qu'il est entier. D'autres objets sont connus en raison de leur originalité, par exemple le « vase Cavour » (du nom de son ancien propriétaire, le comte Cavour), qui est aussi en parfait état : il est d'un bleu intense inhabituel et richement ornementé. Avant d'être finalement établie, son authenticité avait été mise en doute, parce qu'il semblait « trop beau pour être vrai » (p. 75).

Les objets précieux étaient des marques de rang et de statut. La plupart des pièces de la collection faisaient autrefois partie d'intérieurs luxueux. Contrairement à l'architecture, les objets ont une certaine mobilité, et c'est la raison pour laquelle on ne les voit plus aujourd'hui dans leur contexte d'origine. Au fil du temps, la plupart des objets de l'« art islamique » ont été dispersés dans le monde entier ; ainsi des pages d'un même manuscrit peuvent-elles être conservées aujourd'hui en des lieux totalement différents.

This Exhibition and Looking at 'Islamic art'

The selected objects of this exhibition hope to capture the spirit of the Doha collection which holds a few thousand pieces from the seventh century to the present day. As the collection is not yet on display, the exhibition invites the public to a privileged preview of the future museum in Doha. The display consists of objects of various media covering a wide span of time, the earliest piece being from the ninth, the latest from the seventeenth century. Objects come from Spain, Egypt, Syria, Iraq, Turkey, Iran, India and Central Asia; a huge geographical area from as far west as Cordoba to as far east as Samarqand. Pottery, metalwork, glass, paper, ivory, gold, emerald, jade, agate and silk – different materials taking different forms, uniting in one aesthetic.

A mastery of technique was put at the service of a rich imagery. Similar motifs are found in different materials and a continuous link runs through, testifying to the coherence of a visual language. From Cordoba to Samarqand, from earthenware to luxury silk the visual language of 'Islamic art' speaks with its narrative vocabulary of calligraphy, the figurative, arabesque and geometrical patterns.

What we consider now to be 'Islamic art' are objects of everyday life, objects close to people which shed light on Islamic cultures and a way of life and a way of seeing. The function of these objects ranges from serving food to playing chess. They are the material culture of people who loved, played, hunted, ate and drank.

من قرطبة إلى سمرقند

L'« art islamique » a toujours été lié au mécénat ; il n'a du reste fleuri qu'aux époques de grand mécénat. Aujourd'hui, ce sont les collectionneurs et les musées qui jouent ce rôle. Chaque collection nouvelle offre un nouveau cadre ; et chaque exposition, un nouveau contexte. Ces reconfigurations ont leur importance, car elles induisent un certain regard sur cet art.

Cette exposition et son regard sur l'« art islamique »

Au travers des objets présentés, cette exposition cherche à évoquer l'esprit de la collection de Doha, qui comprend quelques milliers de pièces du VIIe siècle à nos jours. Cette collection n'étant pas encore accessible au public, l'exposition offre un avant-goût du futur musée de Doha. Elle se compose d'objets fabriqués dans divers matériaux, la pièce la plus ancienne datant du IXe siècle et la plus récente du XVIIe. Ces pièces sont originaires d'Espagne, d'Égypte, de Syrie, d'Irak, de Turquie, d'Iran, d'Inde et d'Asie centrale, donc d'une vaste étendue géographique allant, d'ouest en est, de Cordoue à Samarcande. Différents matériaux – céramique, métal, verre, papier, ivoire, or, émeraude, jade, agate et soie – se présentent sous diverses formes relevant cependant d'une même esthétique.

Une excellente maîtrise des techniques était avantageusement mise au service d'une riche imagerie. On retrouve des motifs similaires sur différents matériaux, et une sorte de fil conducteur témoigne de la cohérence du langage plastique. De Cordoue à Samarcande, des céramiques aux soies de luxe, le langage plastique de l'« art islamique »

One wonders about the meaning of objects hundreds of years old. These objects could be seen as mere decorative pieces, suitable for a mantle piece. Their original, basic function no longer relevant. In his book, *The Poetic Museum, Reviving Historic Collections*, Julian Spalding asks: ". . . if most of what we have in museums has ceased to be useful, what is the use of it? A glass that you cannot drink from – what is the purpose of that? When an object is in a museum, we need to not just recall its original function, but to use it to muse. Museum professionals often overlook the poetry of objects that is there for them to discover."[1]

A bronze deer from whose mouth cascaded waters, reverberating in the tenth-century flourishing gardens of Cordoba's Madinat Az-Zhara, a lustre-painted femme-oiseau from twelfth-century Egypt or Syria, the deep, translucent green of emerald and the secret of a white jade amulet from Mughal India, the wisdom of poetry eternally calligraphed on tenth-century ceramics of Iran, a chessboard garden on a carpet from Central Asia, an exuberant imagery celebrating life.

Musing with the objects in this exhibition could be enhanced by an awareness of their narrative nature. The narrative is not just literary, the whole visual, with its extensive imagery, is narrative on many layers. In the case of many objects, the nar-

من قرطبة إلى سمرقند

repose sur l'utilisation d'un vocabulaire narratif à base de motifs figuratifs et géométriques, de calligraphies et d'arabesques.

Ce que nous considérons aujourd'hui être de l'« art islamique » est en fait un ensemble d'objets d'usage courant qui, ayant été en contact direct avec des gens, nous renseignent sur les différentes cultures islamiques, sur des modes de vie et des modes de perception. Ces objets étaient utilisés dans les domaines les plus variés, de l'alimentation au jeu. Ils faisaient partie de la culture matérielle d'hommes qui mangeaient, buvaient, aimaient, jouaient et chassaient.

L'intérêt d'objets vieux de plusieurs centaines d'années pose question. Ils pourraient être perçus comme de simples ornements, susceptibles de prendre place sur un manteau de cheminée, leur fonction d'origine n'entrant plus en ligne de compte. Dans *The Poetic Museum, Reviving Historic Collections*, Julian Spalding a écrit : « Si la plupart des objets que nous avons dans nos musées ont cessé d'être utiles, à quoi servent-ils ? À quoi bon garder un verre dans lequel on ne peut boire ? Lorsqu'un objet est dans un musée, nous n'avons pas uniquement besoin qu'on nous rappelle sa fonction d'origine, nous avons aussi besoin de nous en servir pour flirter avec la muse. Les professionnels des musées passent souvent à côté de la poésie des objets, qu'il ne tient qu'à eux de découvrir[1]. »

Une biche en bronze qui, au x^{e} siècle, faisait jaillir de sa bouche des cascades d'eau réfléchissant la lumière des jardins fleuris de Madinat Al-Zahra, près de Cordoue ; une femme-

rative was planned with precision and exactitude. Read at the point of conception the narrative could not have been the subject of reading on a daily basis, but would form an inherent cultural narrative. The space of the objects is teeming with worlds within worlds, richness that is not visible from a first glance. This visual narrative is not unlike the narrative of *The Thousand and One Nights*.

With attention to discrete detail, looking at 'Islamic art' can be a journey of discovery and rediscovery. These objects stir emotion in a different way from the masterpieces of Western art. A detailed line is different from the bold strokes of canvas. The language of 'Islamic art' is symbolic and metaphorical. Our references when looking at 'Islamic art' might not only be irrelevant, but could, in fact, be aberrant. Already, writing in 1947, Malraux states in his *Le Musée imaginaire*: "Notre relation avec l'art, depuis plus d'un siècle n'a cessé de s'intellectualiser" ("For over a century now, our relationship with art has not ceased to become intellectual").[2] When looking at 'Islamic art', a degree of unlearning seems necessary.

While looking at these objects, it might be worth bearing in mind the poetic, metaphorical aspect of the culture to which they belong, where the spoken then the written word, played an important role. The literary wealth on these objects is fascinating. The object as a personified entity is given a voice, speaking from the

من قرطبة إلى سمرقند

oiseau à décor lustré du XIIe siècle, originaire d'Égypte ou de Syrie ; le vert profond et translucide de l'émeraude ; le secret d'une amulette en jade blanc de l'Inde moghole ; la sagesse de la poésie à jamais calligraphiée sur les céramiques d'Iran du Xe siècle ; un jardin à échiquier sur un tapis d'Asie centrale : une imagerie exubérante, célébrant la vie.

Par cette exposition, prendre conscience de la nature narrative des objets pourrait aider à « flirter avec la muse ». La dimension narrative n'est pas uniquement de nature littéraire ; tout le visuel, avec son vaste registre d'images, est narratif à plus d'un titre. Pour un grand nombre d'objets, le récit fut mis au point avec précision et exactitude. Tel qu'il fut conçu, il ne pouvait se prêter à une lecture quotidienne ; il était destiné à prendre la forme d'un récit culturel inhérent à l'objet. Sur ces objets se présentent à nous de multiples mondes s'inscrivant eux-mêmes dans d'autres mondes, d'une richesse à première vue imperceptible. Le récit visuel n'est pas sans rappeler le récit des *Mille et Une Nuits*.

Il suffit de prêter attention à de menus détails pour que l'« art islamique » nous entraîne dans un voyage de découverte et redécouverte. Ces objets n'émeuvent pas de la même manière que les chefs-d'œuvre de l'art occidental. On n'appréhende pas de la même façon une ligne qui se veut discrète et une touche de peinture audacieuse. Le langage de l'« art islamique » est symbolique et métaphorique. Nos points de référence, quand nous regardons l'« art islamique », peuvent non seulement être inappropriés, mais même aberrants. En 1947, Malraux écrivait déjà dans son *Musée imaginaire* : « Notre relation avec l'art, depuis plus d'un siècle n'a cessé de s'intellectualiser[2]. »

era when it was made – a 'message' across time. Personification is a metaphor. Rather than mere anecdotes, these inscriptions could be considered remnants of the real voice of the context that gave birth to these objects. Looking at these objects with an awareness of their narrative impels us to imagine a context in which the door said something, the carpet, the bowl, the spoon, even the walls that contained the space – a talking context.

The objects in this exhibition have had complex journeys of countless realities. In the case of objects made of pottery and glass, they had already journeyed from the furnace to burial. With light, the exhibition celebrates the resilient beauty of materials as solid as metal and as fragile as glass, transformed into beautiful shapes of colour and texture.

Most materials are relatively easy to obtain. The basic composition of the material that is glass, for example, is very simple and available: sand, sodium carbonate and lime. The experience and dexterity of the craftsman is one of the principal determining factors in interpreting the potential creation. And so, these objects are imbued with a 'living rhythm'.

While the signature of the artist testifies to his identity, in 'Islamic art', that signature is often missing (which can be frustrating to us art historians). But



Quand on regarde l'« art islamique », il est apparemment nécessaire d'oublier quelque peu ce qu'on a appris.

Quand on est face à ces objets, il peut valoir la peine de garder présent à l'esprit l'aspect poétique, métaphorique, de la culture dont ils sont issus, une culture dans laquelle la parole orale puis écrite joua un rôle important. Leur richesse littéraire est fascinante. L'objet en tant qu'entité personnifiée se voit doté d'une voix, qui lui permet de parler de l'époque de sa fabrication, de délivrer un message à travers le temps. La personnification est une métaphore. Plutôt que de percevoir les inscriptions comme de simples anecdotes, on pourrait considérer qu'elles sont ce qui nous est parvenu d'une voix réelle, celle du contexte dans lequel les objets ont vu le jour. Les regarder en ayant conscience de leur dimension narrative nous amène à imaginer un contexte dans lequel la porte disait quelque chose, le tapis, la coupe, la cuiller, et même les murs qui délimitaient l'espace – un contexte parlant.

Les objets présentés dans cette exposition ont déjà effectué des voyages qui, d'une grande complexité, leur ont fait connaître d'innombrables réalités. Les pièces en céramique et en verre, par exemple, sont déjà passées du four à la sépulture. Avec l'aide de la lumière, l'exposition rend hommage à la beauté inaltérée de matériaux aussi solides que le métal et aussi fragiles que le verre ayant donné naissance par transformation à de merveilleuses formes, couleurs et textures.

this silence tells us something about the self-effacing attitude of the Muslim artist who seemed to consider himself to be simply the vehicle of creativity. Perhaps when the designer, the photographer and the art historian 'are least conspicuous', when they 'are gone', there is only the object. The object is then given to the visitor fully. Each object holds a story, can be visually arresting and at times, challenging.

Art from the Muslim world has often inspired Western, modern artists. A direct parallel can be traced, for example, between a page from an album of Sultan Muhamed II from fifteenth-century Turkey and a painting by the Dutch artist Piet Mondrian, between paintings of the Swiss artist Paul Klee and Kufic calligraphy from ninth-century Qayrawan. There is a striking similarity between Iranian lustre-painted pottery from thirteenth-century Kashan and the work by the Austrian artist Gustave Klimt. In this exhibition, attention could be drawn to the extraordinary samit silk textile from thirteenth-or fourteenth-century India – the weaving technique of which was already practised as early as sixth-century Sassanian Iran (p. 189). With its reciprocal birds, this textile is reminiscent of the Dutch artist Maurits Esher's work. The issue here is neither of validation nor superiority. What is interesting is the link between people from different places and from different times, how they came to recognise or relate to the same

من قرطبة إلى سمرقند

La plupart des matériaux sont relativement faciles à obtenir. La composition de base du verre, par exemple, est très simple, et il n'est pas difficile de se procurer le sable, le carbonate de sodium et la chaux dont il est constitué. L'expérience et la dextérité de l'artisan sont l'un des principaux facteurs déterminant les possibilités de création. Ainsi ces objets sont-ils porteurs d'un « souffle de vie ».

Alors que la signature de l'artiste renseigne sur son identité, celle-ci est souvent absente dans l'« art islamique » (ce qui peut être frustrant pour nous, historiens de l'art). Ce silence nous donne une idée de l'attitude de l'artiste musulman, qui s'effaçait, semblait se considérer simplement comme le véhicule de la créativité. Lorsque le designer, le photographe et l'historien de l'art se font « moins présents », lorsque tous sont « partis », peut-être n'y a-t-il plus que l'objet, qui s'offre alors totalement au visiteur. Tout objet est porteur d'une histoire ; tout objet peut être visuellement saisissant et, parfois, stimulant.

L'art originaire du monde musulman a souvent inspiré les artistes occidentaux de l'époque moderne. Il est possible d'établir un parallèle entre une page d'un album du sultan Mohammed II (Turquie, XVe siècle) et un tableau de l'artiste néerlandais Piet Mondrian, entre des tableaux du Suisse Paul Klee et la calligraphie coufique de Qayrawan (Kairouan) au IXe siècle. On notera par ailleurs la saisissante similitude entre les céramiques iraniennes à décor lustré du XIIIe siècle originaires de Kashan et l'œuvre de l'Autrichien Gustav Klimt. Parmi les pièces de cette exposition, on pourrait attirer l'attention sur les oiseaux tête-bêche composant le décor d'une extraordinaire soie

vision. The exhibition creates a context of a new 'here' for experiencing these beautiful objects which takes us to a relevant concept by John Berger: 'Here is where we meet'.[3]

1. Julian Spalding, *The Poetic Museum, Reviving Historic Collections* (Munich, London, New York: Prestel, 2002), p. 76.

2. André Malraux, *Le Musée imaginaire* (Paris: Gallimard, 1965; first published in 1947), p. 13.

3. John Berger, *Here Is Where We Meet* (London: Bloomsbury, 2005).

من قرطبة إلى سمرقند

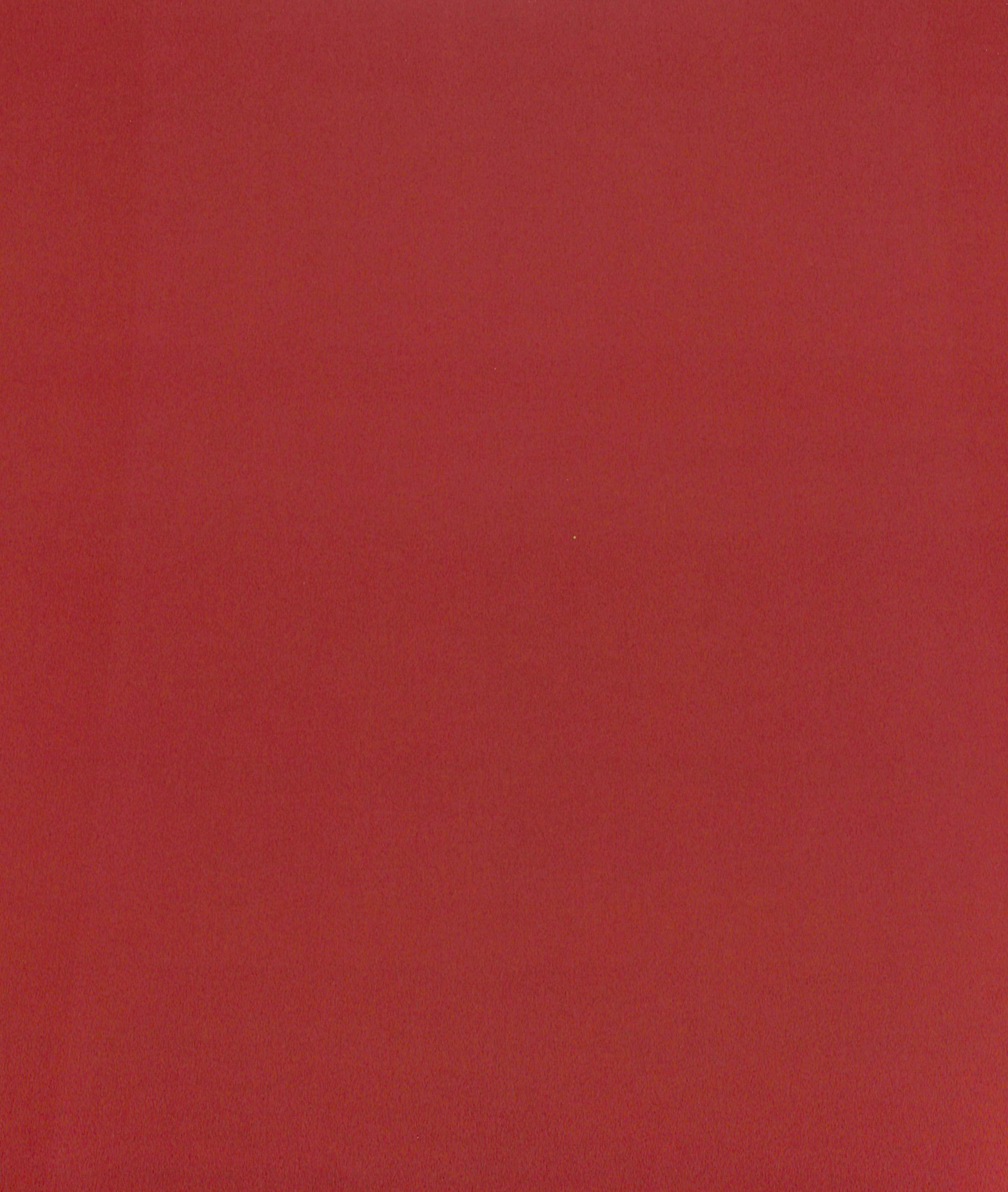
indienne du XIIIe ou XIVe siècle – tissée selon la technique du samit, utilisée en Iran sassanide dès le VIe siècle (p. 189) –, ceux-ci n'étant pas sans rappeler le style du Néerlandais Maurice Cornelis Escher. Le propos n'est ici ni de prouver la valeur de certaines pièces ni d'établir une hiérarchie. Ce qui est intéressant, c'est le lien décelable entre des gens d'époques et de régions différentes ; c'est aussi de constater que ces œuvres en sont venues à partager ou à se référer à la même vision.

L'exposition crée un nouveau contexte, un nouvel « ici », qui, offrant la possibilité de faire connaissance avec ces merveilleux objets, nous ramène à un concept cher à John Berger : « *Here is where we meet*[3] » (« C'est ici que nous nous rencontrons »).

1. Julian Spalding, *The Poetic Museum, Reviving Historic Collections*, Prestel, Munich Londres New York, 2002, p. 76.

2. André Malraux, *Le Musée imaginaire*, première édition, 1947 ; Gallimard, Paris, 1965, p. 13.

3. John Berger, *Here is where we meet*, Bloomsbury, Londres, 2005.



Architecture
Ieoh Ming Pei – The Inspiration of Islam

Ieoh Ming Pei was born in China, but in 1935 he left for the United States and studied architecture at MIT and Harvard. He created his own firm, I.M. Pei & Associates, in 1955 in New York. Influenced by such great figures as Walter Gropius and Marcel Breuer, he was convinced from the first that his own architecture would be modern. And yet his vision of modernity has always been respectful of its roots. Culture and sense of place permeate the walls of I.M. Pei's buildings, whether it is in the East Building of the National Gallery of Art in Washington or in his masterful reinterpretation of the very heart of France, the Louvre. Perhaps this is due to his own origins and course in life. Coming from an ancient civilisation, he moved to America where everything had to be new. But he imagined a modern architecture that does not forget that it is the product of civilisation. With his subtlety and refinement he bridged the gap between past and present that had robbed much modern architecture of its soul.

Winner of the 1983 Pritzker Prize and the 1989 Praemium Imperiale, I.M. Pei has been recognised as one of the leading architects of our time. And yet to understand the importance of his contribution it is necessary to do more than leaf through the pages of a book, looking at the spectacular images of his vaulting atriums and light-filled



Architecture
Ieoh Ming Pei – L'inspiration de l'Islam

Né en Chine, Ieoh Ming Pei quitta son pays en 1935 pour aller étudier l'architecture aux États-Unis, très précisément au MIT (Massachusetts Institute of Technology) et à Harvard. En 1955, il créa à New York son propre bureau : I. M. Pei & Associates. Il fut influencé par de grandes figures de l'architecture tels Marcel Breuer ou Walter Gropius, tirant même de l'exemple de ce dernier la conviction que sa propre architecture serait moderne. Sa conception de la modernité passe cependant toujours par un profond respect des racines de cette modernité. Les murs d'I. M. Pei disent la sensibilité de l'architecte tant au lieu qu'à sa culture, comme en témoignent entre autres l'aile est de la National Gallery à Washington ou la magistrale réinterprétation en France du véritable joyau qu'est le Louvre. Peut-être cette sensibilité est-elle imputable aux origines de l'architecte et à son parcours. Originaire d'une civilisation ancienne, il s'installa en effet aux États-Unis, où tout se devait d'être nouveau. Il imagina cependant une architecture moderne qui n'occulte pas le fait qu'elle est le fruit d'une civilisation. Avec subtilité et raffinement, il a comblé le fossé entre passé et présent qui avait privé de son âme une grande partie de l'architecture moderne.

Lauréat du prix Pritzker en 1983 et du Praemium Imperiale en 1989, I. M. Pei est considéré comme l'un des plus grands architectes de notre époque. Pour comprendre cependant l'importance de sa contribution, il ne suffit pas de feuilleter un livre illustré de photographies

spaces. One must stand on the Mall in Washington so close to the essence of American identity and see how he has indelibly marked the landscape with the East Building of the National Gallery of Art, bringing the best of architecture and modern art so close to the seat of power. One must stand in the courtyard of the Louvre at nightfall and see how the Pyramid brings this focal point of French history to life. One must travel to Shigaraki in Japan to visit his remarkable Miho Museum, where architecture is at one with the earth and the spirit of place.

Despite the controversy that initially greeted I.M. Pei's proposal to place a pyramid in the courtyard of the Louvre, it has in many ways become a symbol of France, since it opened in 1989, The Richelieu Wing, which long housed the Ministry of Finance, reopened in 1993 for the bicentenary of the Louvre, transformed and finally integrated into the greatest museum in the world. The fact that I.M. Pei succeeded in bringing the Louvre into the twentieth century, with the support of strong figures like Emile Biasini and Michel Laclotte, is a measure of his capacity to understand the real meaning of the prestigious locations where he has had the privilege and responsibility to build. As the Citation for the Pritzker Prize affirmed in 1983: "Ieoh Ming Pei has given this century some of its most beautiful interior spaces and exterior forms. Yet the significance of his work goes far beyond that. His concern has always been the surroundings in which his buildings rise." As I.M. Pei explains, his design for the new Doha Museum of Islamic Art

من قرطبة إلى سمرقند

spectaculaires montrant ses gigantesques halls ou ses espaces inondés de lumière : il faut se rendre au Mall à Washington, ce lieu qui donne une idée si précise de la quintessence même de l'identité américaine, et là sentir à quel point l'architecte a inscrit de manière indélébile dans le paysage l'aile est de la National Gallery of Art, rapprochant ainsi du siège du pouvoir le meilleur de l'architecture et de l'art moderne ; il faut se tenir dans la cour Napoléon du Louvre à la tombée de la nuit pour voir sa pyramide donner vie à ce concentré d'histoire de France ; il faut aller visiter à Shigaraki, au Japon, son remarquable musée Miho, dont l'architecture est en parfaite symbiose avec la nature et l'esprit du lieu.

Bien qu'initialement controversée, la pyramide du Louvre est devenue à bien des égards un des symboles de la France depuis son ouverture en 1989. L'aile Richelieu, qui abrita longtemps le ministère des Finances, fut rouverte en 1993 à l'occasion du bicentenaire du Louvre, après avoir été transformée et finalement intégrée au plus grand musée du monde. I. M. Pei a réussi, avec le soutien d'importantes personnalités, tels Émile Biasini et Michel Laclotte, à faire entrer le Louvre dans le XX^e siècle, et cela donne toute la mesure de sa capacité à saisir la véritable aura des sites prestigieux où il a le privilège et la responsabilité de bâtir. Comme on peut le lire dans le discours prononcé en 1983 à l'occasion de la remise du prix Pritzker à I. M. Pei, « Ieoh Ming Pei a donné à ce siècle quelques-unes des formes extérieures et quelques-uns des espaces intérieurs les plus beaux. Mais la portée de son œuvre va bien au-delà. Il a toujours pris en compte le lieu d'implantation de ses constructions ». I. M. Pei explique lui-même que son projet pour le

was born of nothing other than an attempt to understand the essence of Islamic architecture and the desert light from which it sprang.

How did you come to be involved in the design and construction of the new Museum of Islamic Art in Doha?

I believe that the Aga Khan organised a competition in 1997 from which two architects emerged. The first choice of the jury was Charles Correa and the second choice was a Lebanese architect called Rasem Badran. Badran was selected by the State of Qatar to build the museum on the Corniche. His project unfortunately did not go forward, and I was contacted by Luis Monreal, who had been a member of the original jury. Mr. Monreal, now General Manager of the Aga Khan Trust for Culture, knew that I did not participate in competitions, but he persuaded the Emir that I might be a good choice to design the new museum. I was offered a number of sites along the Corniche including the originally planned location, but I did not accept these options. There were not yet too many buildings nearby, but I feared that in the future, large structures might rise that would overshadow it. I asked if it might not be possible to create my own site. This was very selfish of me of course, but I knew that in Qatar it is not too complicated to create landfill.

The Museum of Islamic Art is located on the south side of Doha's Corniche on a man-made island sixty metres from the shore. A new C-shaped peninsula provides



nouveau musée d'Art islamique de Doha est né uniquement d'une démarche visant à saisir l'essence de l'architecture islamique et la lumière du désert qui en est à l'origine.

Comment avez-vous été amené à concevoir et à construire le nouveau musée d'Art islamique à Doha ?

Je crois que l'Aga Khan avait organisé en 1997 un concours, à l'issue duquel le jury avait retenu deux projets. L'un était de Charles Correa ; l'autre de l'architecte libanais Rasem Badran. L'État du Qatar avait opté pour le projet de Badran, qui avait l'intention de construire le musée sur la Corniche. Son projet ne vit malheureusement pas le jour, et je fus contacté par Luis Monreal, qui avait fait partie du jury du concours. M. Monreal, actuellement directeur général du Fonds Aga Khan pour la culture, savait que je n'avais pas pris part au concours, mais il avait réussi à convaincre l'Émir que ce serait peut-être bien de me confier la conception du nouveau musée. On me proposa un certain nombre de sites sur la Corniche, y compris celui qui était initialement prévu, mais aucun ne me convenait. Bien qu'il n'y ait pas encore eu beaucoup de bâtiments à proximité, je craignais de voir ultérieurement sortir de terre de grandes structures susceptibles de faire de l'ombre au musée. Je m'enquis de la possibilité de créer mon propre site. C'était évidemment une attitude très égocentrique, mais je savais qu'il n'est pas trop difficile au Qatar de gagner des terres sur la mer. Le musée d'Art islamique a ainsi été édifié au sud de la Corniche de Doha, sur une île artificielle située à soixante mètres du littoral. Une

- Section model view
- Perspective view towards the main entrance

protection from the Arabian Gulf on the north and from unsightly industrial buildings on the east.

Once you were asked to work in Doha, what was the process that led you to your final design?

This was one of the most difficult jobs I ever undertook. It seemed to me that I had to grasp the essence of Islamic architecture. The difficulty of my task was that Islamic culture is so diverse, ranging from Iberia to Mughal India, to the gates of China and beyond. I was familiar with the Grand Mosque in Cordoba (784–786, 961–966, 987–990) and I thought that it represented the pinnacle of Islamic architecture, but I was wrong. The combined influence of climate and the culture of Spain meant that Cordoba was not the pure expression I was seeking. The same was true, for different reasons, of Fatehpur Sikri, a Mughal capital where one of the largest mosques in India, the Jama Masjid, was built. I recognise that my intellectual process might be considered very subjective, but here the Indian influence is tangible, and again, I had not found my inspiration. Even the Umayyad Great Mosque in Damascus (709–715), the oldest extant monumental mosque, seems to carry with it elements of the history of Rome or of early Christianity. A Roman temple and a Byzantine church had stood on this site before the mosque was built. Where Byzantine influence could be felt I again decided

من قرطبة إلى سمرقند

- Vue de la maquette en coupe
- Vue en perspective de l'entrée principale

nouvelle péninsule en forme de croissant le protège au nord du golfe Arabo-Persique et à l'est de la vue de bâtiments industriels disgracieux.

À partir du moment où vous avez été chargé de la conception du musée, quel a été votre cheminement jusqu'au projet définitif ?

C'est l'une des tâches les plus difficiles que j'aie jamais entreprises. J'avais le sentiment de devoir saisir l'essence de l'architecture islamique. La difficulté résidait dans la diversité même de la culture islamique, de la péninsule Ibérique aux portes de la Chine et même au-delà en passant par l'Inde moghole. Je connaissais la grande mosquée de Cordoue (784-786, 961-966, 987-990) et je pensais que c'était le point d'orgue de l'architecture islamique, mais je me trompais. Celle-ci ayant subi l'influence combinée de la culture et du climat espagnols, elle ne pouvait être ce que je recherchais, à savoir une pure expression de l'architecture islamique. On peut en dire autant, pour d'autres raisons, de Fatehpur Sikri, ville moghole où fut construite l'une des plus grandes mosquées de l'Inde, la Jama Masjid. J'admets que mon approche intellectuelle peut sembler très subjective, mais j'ai été en l'occurrence gêné par l'influence indienne qui, tangible dans cette architecture, m'a empêché d'y voir une source d'inspiration. Même la grande mosquée des Omeyyades à Damas (709-715), actuellement la plus ancienne de toutes les mosquées monumentales, ne semble pas totalement dénuée d'éléments en rapport avec l'histoire de Rome ou les débuts de la chrétienté. Un temple romain et une église byzantine avaient été érigés en

that my quest had not reached its goal. I went to Tunisia and although my intention had been to examine the mosques, I was taken with another type of architecture in the form of the *ribat* fortresses at Monastir (796) and Sousse (821). There, I felt I was coming closer to the essence of Islamic architecture, where sun brings to life powerful volumes and geometry plays a central role.

Where did you finally find the building that you came to consider as the essence of Islamic architecture?

I began to understand why I felt that Cordoba was not truly representative of the essence I was seeking. It is too lush and colourful. If one could find the heart of Islamic architecture, might it not lie in the desert, severe and simple in its design, where sunlight brings forms to life? I was finally coming closer to the truth, and I believe I found what I was looking for in the Mosque of Ahmad Ibn Tulun in Cairo (876–879). The small ablutions fountain surrounded by double arcades on three sides, a slightly later addition to the architecture, is an almost Cubist expression of geometric progression from the octagon to the square and the square to the circle. It is no accident that Le Corbusier learned much from the architecture of the Mediterranean and the architecture of Islam. This severe architecture comes to life in the sun, with its shadows and shades of colour. I had at last found what I came to

من قرطبة إلى سمرقند

ce lieu avant l'édification de la mosquée. Étant donné que je percevais dans cette mosquée une influence byzantine, ma quête ne pouvait s'arrêter là. Je me suis alors rendu en Tunisie, où j'avais l'intention d'examiner les mosquées, mais j'ai été attiré par un autre type d'architecture, celle des *ribat* ou forteresses de Monastir (796) et de Sousse (821). Là, j'ai senti que je m'approchais de l'essence de l'architecture islamique : de puissants volumes s'animaient sous la lumière du soleil et la géométrie jouait un rôle capital.

Où avez-vous finalement découvert l'édifice qui représenterait à vos yeux l'essence de l'architecture islamique ?

Je commençais à comprendre pourquoi j'avais eu le sentiment que Cordoue n'était pas vraiment représentative de la pureté que je cherchais. C'était trop luxueux et coloré. Je pris alors conscience que si je devais un jour découvrir la quintessence de l'architecture islamique, dans toute sa simplicité et son austérité, ce pourrait être en plein désert, là où la lumière du soleil donne vie aux formes. Je m'approchais de la vérité, et je pense avoir trouvé ce que je cherchais dans la mosquée d'Ahmad Ibn Tulun au Caire (876-879). Légèrement plus tardive, la petite fontaine à ablutions entourée de doubles arcades sur trois côtés livre une interprétation presque cubiste du passage de l'octogone au carré et du carré au cercle. Ce n'est pas un hasard si Le Corbusier apprit tant de l'architecture méditerranéenne et islamique. Cette architecture austère s'anime sous les rayons du soleil par le jeu des ombres et des diverses teintes. Au cœur de la

consider to be the very essence of Islamic architecture in the middle of the mosque of Ibn Tulun.

Your design surely evokes an abstract vision of the purity of Ibn Tulun, but you have also introduced a number of decorative elements into the design, have you not?

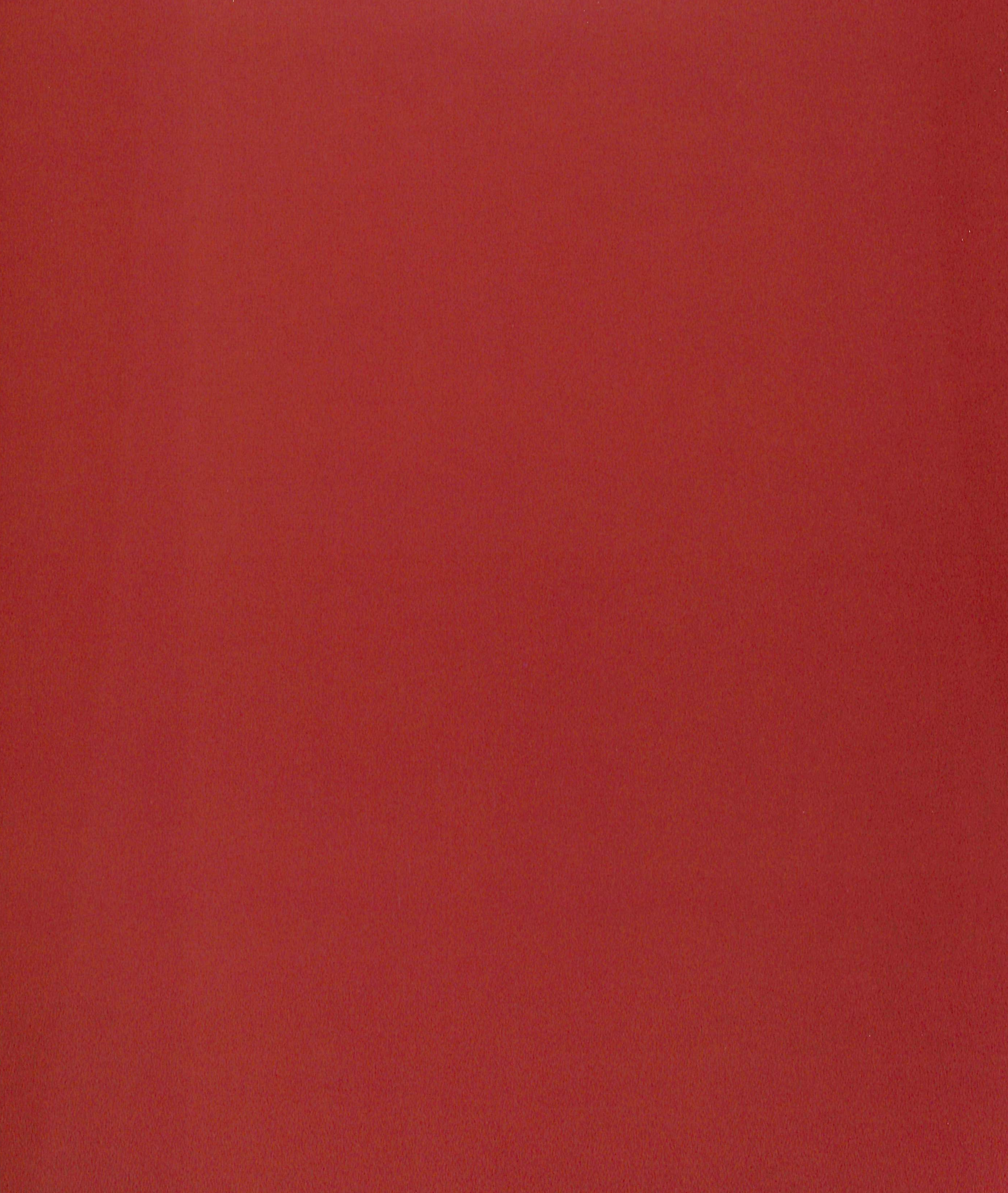
I remained faithful to the inspiration I had found in the Mosque of Ibn Tulun, derived from its austerity and simplicity. It was this essence that I attempted to bring forth in the desert sun of Doha. It is the light of the desert that transforms the architecture into a play on light and shadow. My design has only one major window – it is forty-five metres high and faces the Persian Gulf. I must admit that I have allowed myself another subjective decision, which was based on my feeling that Islamic architecture often comes to life in an explosion of decorative elements, in the courtyard of the Umayyad Mosque in Damascus, or the interior of the Dome of the Rock in Jerusalem (687–691) for example. I have also particularly admired the perforated metalwork in Egypt. Thirty-two-metre high, perforated lanterns will hang in the new museum, visible from great distances across the water, along the Corniche. The central space climaxes in the oculus of a stainless steel dome that captures patterned light in its multiple facets. A geometric matrix transforms the dome's descent from circle to octagon, to square, and finally to four triangular flaps that angle back at different heights to become the atrium's column supports.

من قرطبة إلى سمرقند

mosquée d'Ibn Tulun, j'avais enfin trouvé ce que j'ai été amené à considérer comme l'essence même de l'architecture islamique.

Votre projet renvoie à n'en pas douter à une perception abstraite de la pureté de la mosquée d'Ibn Tulun, mais vous avez aussi introduit un certain nombre d'éléments décoratifs.

Je suis resté fidèle à ce que m'avaient inspiré l'austérité et la simplicité de la mosquée d'Ibn Tulun. C'est cette quintessence à laquelle j'ai essayé de donner forme dans la lumière du désert de Doha, la lumière du désert transformant l'architecture en un jeu d'ombres et de lumières. Mon projet ne comporte qu'une seule grande fenêtre : elle mesure 45 mètres de haut et fait face au golfe Persique. Je dois avouer que je me suis permis de prendre une autre décision personnelle, fondée sur le sentiment que l'architecture islamique prend souvent vie dans une explosion d'éléments décoratifs, comme en témoignent à mon sens la cour de la mosquée des Omeyyades à Damas ou l'intérieur du dôme du Rocher à Jérusalem (687-691) par exemple. J'ai aussi été particulièrement sensible en Égypte à la ferronnerie ajourée. Dans le nouveau musée, des lanternes ajourées seront placées à 32 mètres de hauteur ; elles seront ainsi visibles de loin, notamment de la Corniche. Le point d'orgue de l'espace central est l'oculus d'une coupole en acier inoxydable, dont les multiples facettes reflètent la lumière du soleil. Une matrice géométrique fait passer la coupole d'une section circulaire à une section octogonale puis carrée avant de prendre elle-même la forme de quatre triangles, dont les angles inférieurs viennent se positionner, à différentes hauteurs, sur les colonnes servant de supports.



Museography
Jean-Michel Wilmotte – A Natural Rapport

Born in 1948, a graduate of the École Camondo in Paris (1973), Jean-Michel Wilmotte created his own firm, Governor, in 1975. He came to the attention of the public when he won a competition organised in 1987 by the Établissement public du Grand Louvre for the temporary exhibition spaces, bookshop and restaurants in the new spaces beneath I.M. Pei's Pyramid in the Cour Napoléon of the Louvre. He spoke of these spaces and of his close work with Pei and with Michel Macary in these terms: "The work on the first phase of the Louvre project was undertaken on the basis of an extremely precise and detailed program. It permitted me to have a very interesting dialogue with Pei and Macary. I wanted to go in the same direction they did and to keep the spirit of the Louvre in mind. I think it was appropriate in this instance to keep a reserved attitude once I had fully assimilated the existing architecture. This is not to say that I attempted in any way to dilute the personality of my work with respect to that of my colleagues."

Wilmotte returned to the Louvre and to his collaboration with Pei and Macary for the Decorative Arts rooms (4,800 m^2) in the newly refurbished Richelieu Wing of the museum in 1993. As has been the case in the new Museum of Islamic Art in Doha, he also was responsible for the display cases and furniture of the entire Richelieu Wing



Muséographie
Jean-Michel Wilmotte – Une entente naturelle

Né en 1948 et diplômé de l'École Camondo à Paris (1973), Jean-Michel Wilmotte créa son propre bureau d'études, Governor, en 1975. Il fut remarqué du grand public lorsqu'il remporta en 1987 un concours organisé par l'établissement public du Grand Louvre pour les espaces d'exposition temporaire, la librairie et les restaurants situés sous la pyramide d'I. M. Pei. Il commenta le travail réalisé dans le cadre de ce projet, et l'étroite collaboration que celui-ci avait nécessitée avec Pei et Michel Macary, en ces termes : « Ces aménagements sont le résultat d'un travail effectué à partir d'un cahier des charges gigantesque et très précis. Ils m'ont aussi permis de faire un travail d'échange très intéressant avec Pei et Macary, car je souhaitais aller dans leur sens et ne pas me détacher de l'esprit du Louvre. Je trouve qu'il est plus fort d'avoir une attitude de réserve après avoir réellement assimilé l'architecture initiale – cela ne veut pas dire pour autant que je cherche à me fondre dans la personnalité de l'architecte auquel je m'associe. » En 1993, Wilmotte revint au Louvre, où il retrouva Pei et Macary, cette fois pour le département des Objets d'art (4 800 mètres carrés) de l'aile Richelieu, qui venait d'être réaménagée. Comme ce fut le cas au nouveau musée d'Art islamique de Doha, il fut aussi chargé de la conception du mobilier et des vitrines, et ce, pour toute l'aile Richelieu (21 500 mètres carrés). Là encore, Wilmotte fit preuve d'une grande réceptivité tant vis-à-vis des objets exposés que de la

(21,500 m²). Here again, Wilmotte showed great sensitivity to the objects displayed, but also to the historic building with its entirely new Pei-designed interior.

Subsequent to his work on the Louvre, Jean-Michel Wilmotte became one of the most active and influential interior designers in the museum field in Europe, but as of 1993 he also began to work actively as an architect in his own right, while carrying out numerous urban design projects such as the 1994 refurbishment of the Champs-Élysées in Paris. As an interior designer, he has completed boutiques and showrooms for such prestigious clients as Chaumet, John Galliano and Cartier. As an architect, amongst numerous other projects, he completed the Gana Art Center (Seoul, South Korea, 1996–1998) and the Insa Art Center in the same city two years later. The Korea Art Center in Pusan is one of his current projects. Wilmotte worked on the refurbishment of the National Museum in Beirut in 1999, and built the Musée du Président Jacques Chirac in Sarran, France (2000) for gifts given to the President during his tenure in office. Another current project of his office is the new exhibition design for the Rijksmuseum in Amsterdam.

This list gives only a very partial indication of the extensive activities of Jean-Michel Wilmotte in such apparently disparate areas as museum interiors, furniture and object design, urban planning and architecture. Whatever the project, his style



dimension historique du bâtiment, dont l'intérieur venait d'être entièrement redessiné par Pei.

Suite au travail réalisé au Louvre, Jean-Michel Wilmotte devint l'un des architectes d'intérieur les plus influents et les plus demandés par les musées européens. À partir de 1993, il commença cependant aussi à travailler activement comme architecte à part entière, tout en menant à bien de nombreux projets d'urbanisme tel le réaménagement des Champs-Élysées à Paris en 1994. En tant qu'architecte d'intérieur, il a créé des boutiques et des showrooms pour des noms aussi prestigieux que Chaumet, John Galliano ou Cartier. Dans le domaine de l'architecture proprement dite, il est l'auteur du Gana Art Center (Séoul, Corée du Sud, 1996-1998) et de l'Insa Art Center, situé dans la même ville et réalisé deux ans plus tard. En 1999, il fut chargé du réaménagement du Musée national de Beyrouth ; et en 2000, de la construction du musée du Président Jacques Chirac à Sarran (France), où sont conservés les cadeaux offerts au président pendant la durée de son mandat. Wilmotte travaille actuellement à l'édification du Korea Art Center, à Pusan. Son bureau développe en outre un autre projet, la nouvelle muséographie du Rijksmuseum à Amsterdam.

Cette liste ne donne qu'une idée très partielle de l'éclectisme de Jean-Michel Wilmotte, présent dans des domaines apparemment aussi disparates que la muséographie, la création de mobilier et d'objets, l'urbanisme et l'architecture. Tous ses projets témoignent

appears to be respectful of its environment, while retaining a fundamental modernity. Light and the skilful juxtaposition of transparent, translucent and opaque surfaces are key elements of his approach. So, too, is his personable, humane manner in dealing with clients and decision-makers. It seems apparent as well that a characteristic of Wilmotte's work in all of the areas he deals with is the very solidity of his designs. From furniture to architecture, he imbues what he does with a feeling of permanence that is not typical of contemporary buildings or objects. Despite having a hundred employees or more, he has managed to continue to be the essential driving force for his office in obtaining work and in finding appropriate solutions to often very difficult architectural and design problems, where the old stones of Europe come into contact with a desire for contemporary flair. Although he has come a long way since declaring his admiration for I.M. Pei in the late eighties, Jean-Michel Wilmotte has retained the capacity to work with architects like Pei while still affirming his own style and personality.

Jean-Michel Wilmotte returned to the Louvre in 2000 when he completed the new spaces devoted to primitive art. His subtle and intelligent presentation, within the confines of the existing architecture of the Louvre, can be considered as exemplary. Indeed, his work here on display cases and lighting in particular was the starting point for the designs being completed in Doha for the Museum of Islamic Art.

من قرطبة إلى سمرقند

d'un grand respect du contexte environnant mais aussi d'un profond attachement à la modernité. Parmi les éléments-clés de son approche, citons le rôle joué par la lumière ainsi que l'ingénieuse juxtaposition de surfaces transparentes, translucides et opaques. Wilmotte est d'un abord facile et se montre chaleureux avec ses clients et les décideurs. Dans tous ses domaines d'activité, son travail présente une particularité : ses créations semblent robustes ; elles donnent l'impression de résister au temps, ce qui est loin d'être une des grandes caractéristiques des architectures ou objets contemporains. Bien qu'il ait une centaine d'employés, il demeure le moteur de son bureau d'études, qu'il s'agisse de remporter un marché ou de résoudre des problèmes architecturaux ou décoratifs très épineux, tel l'apport d'une note contemporaine à de très vieilles pierres. Bien qu'il ait fait du chemin depuis la fin des années 1980, époque à laquelle il avait déclaré qu'I. M. Pei avait toute son admiration, Jean-Michel Wilmotte est encore capable de travailler avec des architectes comme Pei, sans renoncer toutefois à son propre style et à sa propre personnalité.

En 2000, Jean-Michel Wilmotte revint au Louvre, cette fois pour les nouveaux espaces consacrés aux arts premiers. Cette réalisation, menée à bien avec intelligence et subtilité dans les limites imposées par l'architecture existante, peut être considérée comme exemplaire. Ce sont notamment les vitrines et l'éclairage de ces nouveaux espaces qui ont servi de point de départ au projet d'aménagement du musée d'Art islamique à Doha.



▪ The look of the gallery

How were you selected to participate in the Doha Museum project?

It was quite simply at the request of I.M. Pei and with the encouragement of Luis Monreal that I became involved. I have known I.M. for quite sometime, and I believe that in the context of this complex project he did not wish to call on architects with whom he had not worked in the past. We have an easy, natural rapport and that has greatly facilitated the process.

Has the architecture itself or the interior program changed considerably since your arrival? What are the major elements of your intervention?

The architecture and the program have remained unchanged since I.M. Pei conceived the museum's plan. We worked on a total of eighteen rooms laid out around a patio on two and half levels of the structure. Insofar as the exhibition galleries are concerned, there is a total of 5,000 square metres of floor area, plus another 700 square metres for temporary shows. We also designed the bookshop and the administrative offices of the museum. I created a full line of minimalist furniture and light fixtures for the entire museum, and we also developed the signage and visual identity for the institution.

من قرطبة إلى سمرقند

▪ Aperçu d'une salle d'exposition

Comment avez-vous été sélectionné pour le musée d'Art islamique de Doha ?

C'est tout simplement à la demande d'I. M. Pei, et sur approbation de Luis Monreal, que ce projet m'a été confié. Je connais Ieoh Ming depuis longtemps, et je crois qu'il ne voulait pas, pour ce projet exigeant, un collaborateur avec lequel il n'avait encore jamais travaillé. Le fait que nous nous entendions bien a beaucoup facilité les choses.

L'architecture du bâtiment ou le programme d'aménagement intérieur ont-ils considérablement changé depuis votre arrivée ? Quelles ont été les grandes lignes de votre intervention ?

Non, l'architecture et le programme d'aménagement intérieur n'ont pas changé depuis qu'I. M. Pei a dessiné le plan du musée. Nous avons travaillé sur la base de dix-huit salles, disposées autour d'un patio et réparties sur deux niveaux et demi. Ce sont au total 5 000 mètres carrés d'espaces d'exposition, plus 700 mètres carrés pour les manifestations temporaires. Par ailleurs, nous avons dessiné la librairie et les bureaux de la direction. J'ai créé une ligne de mobilier et de luminaires très minimaliste pour l'ensemble du musée. Nous avons aussi été chargés de la signalétique et de l'identité visuelle du musée.

How would you say that your exhibition rooms differ from the public spaces designed by I.M. Pei?

The exhibition rooms have no natural light, and I decided to create what I would call a theatrical atmosphere in the best sense of the term – an atmosphere that truly allows the objects to be seen and appreciated. I.M. Pei has used a light coloured limestone for the floors of his areas, much as he did in the Louvre, or in the Miho Museum in Japan. I chose dark grey porphyry for all of the exhibition galleries. On the walls, we used an exotic wood called *louro faya* that has a naturally visible grain or spotted appearance. The wood was metal brushed and treated with a gilt bronze powder that gives it a metallic appearance and makes it darker than it is at the outset.

Would you say that previous projects, and in particular your design for the primitive art galleries of the Louvre in 2000, were an inspiration or a source of ideas for the work in Doha?

The work at the Louvre for primitive art was precisely the starting point of the presentation in Doha, but I think we have brought a number of technical and aesthetic improvements to the new design that I am particularly proud of. We are using a sophisticated electronic system that permits the curators to open the exhibition cases without



En quoi vos salles d'exposition diffèrent-elles, selon vous, des espaces d'accueil ou de circulation réalisés par I. M. Pei ?

Les salles d'exposition sont totalement aveugles, sans éclairage naturel, et nous avons décidé de créer une ambiance théâtrale, au bon sens du terme, pour mieux mettre en valeur les objets. Alors qu'I. M. Pei a utilisé au sol une pierre calcaire claire – qui n'est pas sans rappeler le sol des espaces situés sous la pyramide du Louvre ou encore celui du musée Miho au Japon –, j'ai choisi pour les sols des salles d'exposition un porphyre gris anthracite. Sur les murs, nous avons utilisé un bois exotique naturellement tacheté, le *louro faya*, qui a en l'occurrence été brossé et traité avec une poudre de bronze dorée, ce qui lui donne un aspect métallique et plus sombre.

Diriez-vous que vos précédentes réalisations, notamment les salles des arts premiers au Louvre en 2000, vous ont servi de source d'inspiration pour le projet de Doha ?

Le travail effectué au Louvre pour les arts premiers a en effet été le point de départ du concept de présentation retenu pour Doha, mais nous avons apporté un certain nombre d'améliorations techniques et esthétiques aux vitrines et aux éclairages, et je suis très satisfait du résultat obtenu. Nous avons, par exemple, doté les vitrines d'un système d'ouverture électronique sophistiqué, de manière à ce que les conservateurs n'aient pas à manipuler les grandes vitres, ce qui n'est jamais sans risques.

actually being obliged to touch the large glass doors. We are using an anti-reflection glass in panes that are up to four and half metres high and three metres wide for the first time in a museum. We were also able to distance the power sources from the fibre optic lighting systems in the displays, greatly reducing the heat generated near the objects.

Although you say that the architectural program has not changed since you were involved in the project, that is not the case of the number of objects to be displayed. How have you been able to manage the greater quantity of art works to be exhibited?

The presentation of objects in Doha remains much less dense than it is in a museum such as the Louvre for example. At the outset, we were dealing with 250 to 300 works altogether. That number has now risen to about 500, but with 5,000 metres of exhibition space, we still have a great deal of leeway. Each work will have the space it merits. I have also been able to provide a very flexible system that will allow the presentation scheme – chronologically based or centred on materials, for example – to be changed in the future without any difficulty. In either instance, the display facilities are perfectly well adjusted to giving the best possible environment to the art. There are tables with grey porphyry surfaces measuring seven metres by one and half metres that were conceived to be able to hold display cases of varying number and size.

من قرطبة إلى سمرقند

C'est la première fois que les vitrines d'un musée sont constituées de panneaux de verre antireflets d'une hauteur de 4,50 mètres et d'une largeur de 3 mètres. Nous avons réussi à placer les générateurs nécessaires à l'éclairage par fibre optique à distance des vitrines ; les pièces du musée sont ainsi moins exposées à la chaleur dégagée par le système.

Si le programme architectural est resté identique depuis le début des travaux, tel n'est pas le cas du nombre d'objets destinés à être exposés. Comment avez-vous pu faire face à l'accroissement du nombre initialement prévu ?

Le nombre d'objets exposés au mètre carré demeure bien inférieur à celui qui existe au Louvre par exemple. Nous avions, dans un premier temps, entre deux cent cinquante et trois cents pièces à mettre en valeur. À l'heure actuelle, nous en sommes à environ cinq cents, mais avec 5 000 mètres carrés d'espace d'exposition, nous avons largement la possibilité de donner à chaque œuvre la place qu'elle mérite. Nous avons privilégié la flexibilité de l'installation : elle pourra évoluer au fur et à mesure des acquisitions et supporter des changements de présentation. Le principe même des présentations – par matériau ou de manière chronologique, par exemple – pourra être modifié sans difficultés. Les grandes tables en dalles de porphyre, de 7 mètres de long et de 1,5 mètre de large, pourront recevoir un nombre variable de vitrines en fonction des dimensions de celles-ci.


Atlantic Ocean
Thrace
Cordoba
Granada
Almeria
Sicily
Tunis
Kairouan
Algiers
Tlemcen
Fes
Rabat
Mediterranean Sea
Tripoli
Maghreb
Marrakesh
Sahara



Black Sea
Caucasus
Caspian Sea
Aral Sea
Syr-Darya
Transoxiana
Amu-Darya
Tashkent
Central Asia
Istanbul
Iznik
Bursa
Ankara
Sivas
Erzurum
Baku
Bukhara
Samarqand
Anatolia
Kayseri
Usak
Konya
Tabriz
Diyarbakir
Merv
Balkh
Tigris
Mosul
Qazvin
Damghan
Mashhad
Tehran
Varamin
Aleppo
Raqqa
Samarra
Ray
Nishapur
Sultanabad
Kashan
Khorasan
Herat
Kabul
Peshawar
Islamabad
Ghazni
Beirut
Euphrates
Baghdad
Ardistan
Damascus
Isfahan
Yazd
Amman
Jerusalem
Kufa
Lahore
Basra
Kerman
Cairo
Kuwait
Shiraz
Ganges
Firuzabad
Persian Gulf
Indus
Delhi
Agra
Doha-Qatar
Nile
Medina
Riyadh
Gulf of Oman
Karachi
Muscat
Mecca
Arabia
Red Sea
Khartoum
Arabian Sea
Sana'a
Aden
Gulf of Aden

Bowl
Iraq (probably Basra)
9th century
Earthenware, with painting in cobalt blue
Diameter: 20.5 cm
PO.031

The minimalism of this bowl is stunning. The single line of calligraphy across half the body is surprising and effective; it floats and the bowl is imbued with a quality of silence created partly by the special place given to the 'void'.

"ma 'umila saluha" ("What was done is worthwhile"), says the bowl in cobalt blue. The lively brushstrokes pulsate at the leafy endings of the Kufic letters. The effect is indeed in the words of the scholar Arthur Lane, like 'ink on snow'.

A fascination with Chinese porcelain in the early ninth century gave Muslim potters the desire to emulate it, and in shape, this bowl is very close to Chinese ware. But the ingredients for making porcelain were unavailable in the Near East and the potters of Basra, a centre for fine pottery, had the creative idea to cover the modest earthenware body with an opaque glaze, thus refining its look. The real innovation, however, was the use of cobalt in the decoration of white wares. Ninth-century Muslim potters sowed the seeds for 'the blue and white' ceramics that flourished in the hands of Chinese potters centuries later.

سلطانية
العراق (البصرة على الأغلب)
القرن التاسع الميلادي
فخار عليه كتابات بالكوبالت الأزرق
القطر: 20.5 سم
PO.031

الزخرفة المنيمالية على هذه السلطانية آية من الجمال الفني. فالسطر الوحيد من الخط العربي الذي يمتد من الحافة إلى الوسط مذهل ومؤثر وكأنه يطفو في محيط من السكون النابع، إلى حد ما، من المكانة الخاصة التي تم إعطاؤها "للفراغ".

تزين السلطانية كتابة بلون الكوبالت الأزرق تقول "ماعُمل صلُح" بالخط الكوفي الذي دبت فيه الحياة بفعل ضربات الفرشاة التي أضافت أوراق الشجر إلى نهايات أحرفه. والنتيجة فعلاً كما قال الباحث آرثر لاين كـ"الحبر على الثلج".

ولقد دفع افتتان الخزّافين المسلمين بالبورسلين الصيني في بدايات القرن التاسع الميلادي إلى محاولة محاكاته. وهذه الآنية قريبة جداً بشكلها من الأواني الصينية. لكن عدم توفر المواد اللازمة لصنع البورسلين في الشرق الأدنى دفع خزّافي البصرة، التي كانت مركزاً لصناعة الفخار الراقي، إلى ابتداع طريقة يغطون بها جسم الآنية الفخارية المتواضعة بطبقة مزججة غير شفافة تصبغها بمظهر راقٍ. لكن الابتكار الحقيقي كان في استعمال الكوبالت لتزيين الآنية البيضاء. بذلك أرسى الخزافون المسلمون من القرن التاسع الميلادي جذور الخزف "الأزرق والأبيض" الذي ازدهر على أيادي الخزافين الصينيين في قرون لاحقة.

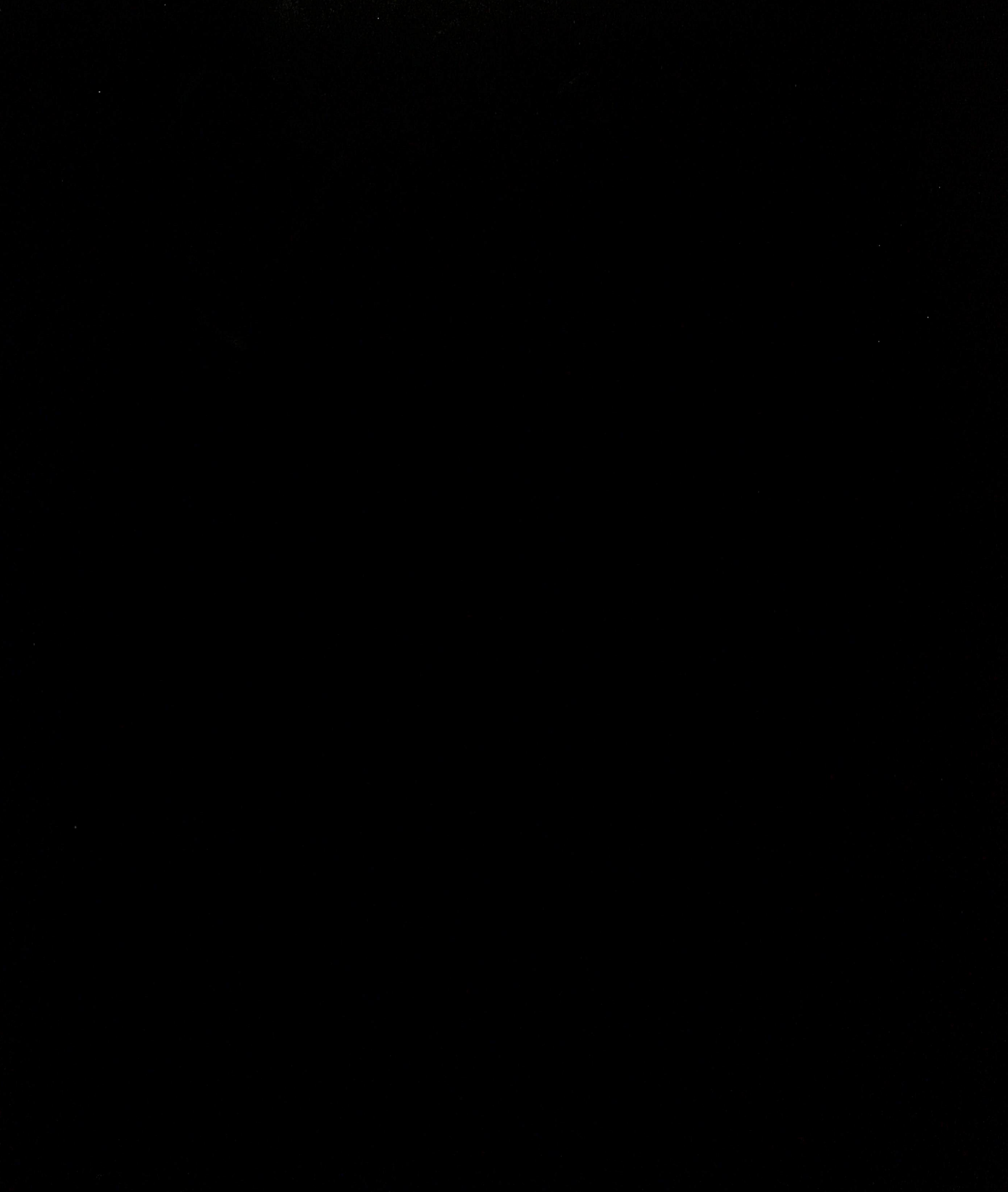
Coupe
Irak (probablement Bassora)
IXe siècle
Céramique à décor peint bleu cobalt
Diamètre : 20,5 cm
PO.031

Cette coupe est d'un extraordinaire minimalisme. Son seul décor : une ligne de calligraphie qui s'étire uniquement sur la moitié de sa surface. C'est d'un effet saisissant. Cette écriture très aérienne plonge la coupe dans un silence profond, en partie dû à la place particulière accordée au « vide ».

« *ma 'oumila salouha* » (« Ce qui a été fait en valait la peine »), dit la phrase en bleu cobalt, écrite en caractères coufiques. Le trait enlevé vibre en bout de lettres, et se transforme en un motif folié. On dirait « de l'encre sur de la neige » (Arthur Lane).

Au début du IXe siècle, les potiers musulmans étaient fascinés par la porcelaine chinoise et cherchaient à l'imiter. Par sa forme, cette coupe rappelle du reste fortement la porcelaine chinoise. Les ingrédients nécessaires à la fabrication de celle-ci n'existaient cependant pas au Proche-Orient. Les potiers de Bassora, un centre de céramique renommé pour la qualité de ses productions, eurent alors l'ingénieuse idée de recouvrir leurs modestes céramiques d'une glaçure opaque afin de lui donner un aspect plus raffiné. Mais la véritable innovation fut en fait l'introduction de décors bleu cobalt sur fond blanc. Les potiers musulmans du IXe siècle furent ainsi à l'origine de la céramique « bleu et blanc » qui fleurit entre les mains des potiers chinois quelques siècles plus tard.







Dish
Nishapur or Samarqand
10th century
Earthenware, covered in white slip and decorated in brown slip under a transparent glaze
Diameter: 42.5 cm
PO.024

The elongated letters of the elegant Kufic inscription running around the wide rim of this dish point to the centre, itself marked by a wheel motif symbolising the four cardinal points and transforming the space into a celestial sphere. The duality of palette of day and night gives the dish an aspect of sobriety.

With its precision and balanced rhythm, the calligraphy is clearly the work of a master calligrapher. The dish is inscribed with a saying by Yahya ibn Ziyad: *"wa 'ajizu al-ra'yi midya'un lifursatihi hatta itha ma faata amrun 'ataba al-qadara"* ("It is a fool who misses his opportunity, and when the matter is over, reproaches fate"). More than holding food, such dishes must have had a social and literary interest for their symbolism and timeless wisdom.

While the material of which the dish is made is very earthy (earthenware body covered and decorated in slip: diluted clay), the outcome is a sublime, refined creation of great sophistication.

طبق
نيسابور أو سمرقند
القرن العاشر الميلادي
فخار مغطى ببطانة بيضاء من الطين السائل ومزخرف بطين سائل لونه بني غامق تحت طبقة مزجّجة شفافة
القطر: 42.5 سم
PO.024

تحيط بحافة الطبق العريضة كتابة بخط كوفي ذي حروف مطوّلة وأنيقة تشير إلى مركز الطبق الذي يتوسطه دولاب يرمز إلى الجهات الأربع الأصلية، مما يضفي على المساحة سمة كونية. وتوحي ازدواجية النهار والليل بالتوازن.

دقة الخط وتوازن الإيقاع يدلان على براعة الخطاط. فعلى الطبق عبارة منقوشة من قول يحيى بن زياد "وعاجز الرأي مضياع لفرصته حتى إذا ما فاته أمر عاتب القدر". لا شك أن هذه الأطباق كان لها أهمية اجتماعية وأدبية – إلى جانب وظيفة تقديم الطعام – نظراً لما تحمله من رمزية وحكمة لا يبليها كرّ الأيام.

وعلى الرغم من أن الطبق صُنع من تراب الأرض (فخار من طين طبيعي مغطى ومزخرف بطين سائل مخفف بالماء)، إلا أن النتيجة قطعة فنية غاية في الرقي.

Plat
Nishapur ou Samarcande
xe siècle
Céramique argileuse, engobe blanc et décor brun foncé d'engobe sous glaçure transparente
Diamètre : 42,5 cm
PO.024

Les lettres allongées de l'élégante inscription coufique qui court sur tout le pourtour du plat ramènent le regard vers le motif circulaire central. Symbolisant les quatre points cardinaux, celui-ci transforme l'espace en une sphère céleste. Le décor tire sa sobriété de la double polarité de la palette, à la fois lumineuse et sombre, diurne et nocturne.

Étant donné la précision et le rythme de cette calligraphie, elle ne peut être que l'œuvre d'un maître calligraphe. Le texte est une phrase de Yahya ibn Ziyad : « *wa 'ajizou al-ra'yi midya'oun lifoursatihi hatta idha ma fata amroun 'ataba al-qadara* » (« Quiconque rate une occasion et s'en prend ensuite à la destinée est un idiot »). Les plats de ce type, avec leur symbolisme et leurs petites phrases édifiantes, totalement intemporelles, devaient beaucoup plus avoir une utilité sociale et littéraire qu'être destinés à contenir des aliments.

Bien que le matériau de ce plat soit très basique (il s'agit d'une pâte argileuse recouverte d'engobe et décorée à l'engobe, l'engobe étant de l'argile diluée), le résultat est sublime, à la fois raffiné et sophistiqué.



Architectural inscription
Iran or Central Asia
12th–13th century
Clay, moulded, with turquoise glaze
Height: 19 cm
Length: 34 cm
TI.220

These three-dimensional glazed letters would have been placed on the brick of an edifice, their smooth surface contrasting with the rough texture of the masonry and their turquoise glaze sparkling against the reddish brown of the brick.They are beautifully calligraphed; their monumental scale, their angular, geometric lines, softened by the subtle foliate endings, their purity of form and balanced proportion give them an enduring noble elegance.

Such inscriptions often decorated mosques of the period in Iran and Central Asia and were incorporated in a design of arabesque and geometrical motifs. The significance of decorating buildings with inscriptions is linked to the power attributed to the Arabic language. Often, inscriptions were placed so high in buildings that they would not even be read, their mere presence endowing the building with blessing. Even though these particular monochrome glazed letters were evidently part of the same inscription, the two units (*mim-ra* and *sin*) were not necessarily combined. Together, they do not seem to make an appropriate word. They are here as visual language that is in some way imbued with silence.

كتابة جدارية
إيران أو آسيا الوسطى
بين القرنين الثاني عشر
والثالث عشر الميلاديين
طين، مشكّل بقالب ومزجّج
بطلاء فيروزي اللون
الارتفاع: 19 سم
الطول: 34 سم
TI.220

لابد من أن هذه الحروف المزجّجة الثلاثية الأبعاد كانت مركبة أصلاً على آجر بناية ما، على نحو تباين فيه سطحها الأملس مع سطح البناء الخشن وتألق طلاؤها المزجّج الفيروزي اللون على خلفية الآجر ذات اللون البني المحمرّ. نُفذت هذه الحروف بخط جميل؛ وحجمها الضخم وخطوطها الهندسية ذات الزوايا التي خففت نهايات الحروف المورقة من حدتها، بالإضافة إلى نقاء تشكيلها ونسبها المتوازنة، أضفى عليها رونقاً وسمواً.

كانت مثل هذه الكتابات الجدارية تزين مساجد إيران وآسيا الوسطى في تلك الفترة وسط زخارف الأرابيسك والعناصر الهندسية. وتأتي أهمية تزيين المنشآت بالكتابات من المكانة السامية التي احتلتها اللغة العربية. فكثيراً ما كانت الكتابات تظهر في أماكن شديدة الارتفاع بالمباني لدرجة تصعب معها قراءتها. لكن مجرد وجودها كان يضفي نوعاً من القدسية على المبنى نفسه.

وعلى الرغم أنه من الواضح أن هذه الحروف المزجّجة الأحادية اللون كانت جزءاً من نفس النقش، إلا أن الوحدتين (مر) و(س) لم تكونا بالضرورة متصلتين. فهما لا تشكلان معاً أية كلمة مناسبة، بل تمثلان هنا لغة بصرية يكتنفها الصمت.

Inscription architecturale
Iran ou Asie centrale
XIIe-XIIIe siècle
Céramique argileuse, décor moulé sous glaçure turquoise
Hauteur : 19 cm
Longueur : 34 cm
TI.220

Ces lettres en trois dimensions devaient figurer sur un édifice en brique, leur surface lisse contrastant avec la surface rugueuse de la maçonnerie, et leur glaçure turquoise étincelant sur le brun-rouge de la brique. Elles ont été magnifiquement calligraphiées ; leur monumentalité, leurs lignes géométriques anguleuses, adoucies par des terminaisons foliées, la pureté de leurs formes et l'équilibre de leurs proportions leur confèrent une noble élégance, qui ne les a pas quittées même hors contexte.

En Iran et en Asie centrale, les mosquées de cette époque étaient souvent ornées d'inscriptions de ce genre. Celles-ci étaient incorporées à un décor à base d'arabesques et de motifs géométriques. Les édifices étaient dotés d'inscriptions en raison du pouvoir attribué à la langue arabe. Souvent, ces inscriptions étaient placées à une telle hauteur qu'il était impossible de les déchiffrer, mais leur présence suffisait à attirer sur l'édifice la protection divine.
Bien que ces lettres monochromes recouvertes d'une glaçure aient de toute évidence fait partie d'une même inscription, les deux parties (*mim-ra* et *sin*) n'étaient pas nécessairement associées. Réunies, elles ne semblent pas former un mot satisfaisant. Elles sont présentées ici comme une forme plastique imprégnée de silence.



Bowl
Egypt or Syria
12th century
Earthenware, with lustre-painted decoration
Diameter: 20.5 cm
PO.200

A contemplative harpy sits on a substantial throne. In art from the Muslim world, this magical bird is often given royal accessories, as it was considered the king of all winged creatures. It was believed to be a symbol of light and capable of bringing luck. In Egypt, the harpy, with roots in Pharaonic and Coptic art, reappears as a popular motif with the Fatimids. Here, the harpy's face is represented in typical three-quarter view, although features such as the white margin surrounding the figure and the stippling of the ground derive from ninth–tenth century Basra ware.

The rise of the Fatimid court in Egypt in 969 A.D. provided great patronage for potters migrating from Iraq who must have brought with them their tradition of lustre-painted pottery and its stylistic repertoire which received new interpretations by the skilful Fatimid artists. When the Fatimid rule in Egypt came to an end in 1171 A.D., potters moved to Iran and Syria. The dark brown lustre used in this bowl is usually associated with Syria, but the style of the representation here is typically Egyptian. The fluidity between regions and periods sometimes overrides the classifications of art history.

سلطانية
مصر أو سوريا
القرن الثاني عشر الميلادي
فخار، مع زخارف منفذة بتقنية البريق المعدني
القطر: 20.5 سم
PO.200

هذا المخلوق الخرافي المتأمل عبارة عن نصف امرأة ونصف طير، وهو مصوّر جالساً على عرش عظيم. كان هذا الطائر السحري يحظى في فن العالم الإسلامي بزينة ملكية حيث كان يُعتبر ملك كل الكائنات المجنحة ورمز النور؛ كما كان يُعتقد في قدرته على جلب الحظ. وفي مصر حيث تعود جذوره إلى الفنون الفرعونية والقبطية، ظهرت أهميته كعنصر زخرفي ثانية في العصر الفاطمي. وجهه مرسوم هنا حسب المعتاد بزاوية تبين ثلاثة أرباعه فقط، أما الإطار الأبيض المحيط به وتنقيط الأرضية فهما مستقيان من طراز خزف البصرة في القرنين التاسع والعاشر الميلاديين. والجدير بالذكر أن وصول الفاطميين إلى عرش مصر سنة 969م وفّر رعاية عظيمة للخزافين المهاجرين من العراق الذين جلبوا معهم تقنيتهم في طلاء الخزف بالبريق المعدني وأسلوبهم وطابعهم الفني الخاص. ولقد طور الفنانون الفاطميون المهرة هذه التقنية لتظهر في معالجات جديدة. وعندما انتهى حكم الفاطميين لمصر سنة 1171م، انتقل الخزافون إلى إيران وسوريا. الطلاء البني الغامق المستخدم في هذه السلطانية كان شائعاً في سوريا، بيد أن أسلوب الرسم مصريٌ صرف. ويرجع ذلك إلى أن الفن ينساب بين المناطق والفترات التاريخية المختلفة متحدياً أحياناً التصنيفات التي ترسيها دراسة تاريخ الفنون.

Coupe
Égypte ou Syrie
xiie siècle
Céramique à décor lustré
Diamètre : 20,5 cm
PO.200

On découvre ici une harpie contemplative, assise sur un trône imposant. Dans l'art musulman, cet oiseau magique est souvent doté d'attributs royaux, car il était perçu comme le roi de toutes les créatures ailées. Il symbolisait la lumière et était censé porter bonheur. En Égypte, le motif de la harpie, déjà présent dans l'art pharaonique et l'art copte, est redevenu populaire avec les Fatimides. Ici, le visage est représenté de trois quarts, ce qui est caractéristique de l'époque fatimide. Certaines particularités, comme la bordure blanche entourant la figure ou encore le décor de points de l'arrière-plan, dénotent en revanche l'influence de la céramique de Bassora des ixe et xe siècles.

Le règne des Fatimides en Égypte à partir de 969 après J.-C. fut une grande période de mécénat. Celui-ci attira un certain nombre de potiers venus d'Irak, dont la traditionnelle céramique à décor lustré et le répertoire stylistique furent réinterprétés avec brio par les artistes fatimides. Lorsque le règne des Fatimides prit fin en Égypte, en 1171 après J.-C., les potiers allèrent s'installer en Iran ou en Syrie. Le lustre brun foncé utilisé ici est généralement associé à l'art de la Syrie, mais le style du décor est typiquement égyptien. Parfois, les flux entre les diverses zones géographiques et les différentes périodes historiques mettent à mal les classifications opérées par les historiens de l'art.







Bowl
Iran, Kashan
Dated Shawwal 611 A.H./February 1215 A.D.
Fritware, with decoration in lustre
Diameter: 20.5 cm
PO.285

The decoration of this bowl denotes a poetic narrative in word and imagery: a veiled figure riding a ceremonial elephant that stands before a pond with a snake. The representation is marked by dense filling, so characteristic of Iranian lustre-painted pottery of Kashan. The different elements of the composition receive similar treatment: space, for example, is decorated with scrolls, as is the apparel of the elephant.

The bowl's strong form is inspired from metal incense burners. The three feet take the shape of sphinxes; the winged creatures give the impression of raising the object aloft (p. 60). The base is embellished with a water weed design executed with free brushstrokes (p. 62).

A reciprocal quality characterises this piece; the outer band of inscription is executed in brown lustre on a white ground while the inner wall has an inscription in white against brown. Written in flowing Taliq, the inscription concludes with the potter's signature. This bowl came originally from the famous find in the ruins of the city of Gurgan in north-western Iran, which was largely destroyed by the Mongols in 1221 A.D. There are two more pieces (a flask and another bowl) from the same provenance in the Qatari collection.

سلطانية
إيران (قاشان)
مؤرخة شوال 611 هـ/
فبراير 1215م
فخار مخلوط بالزجاج،
مع زخارف منفذة بتقنية
البريق المعدني
القطر: 20.5 سم
PO.285

تحكي هذه السلطانية قصة شعرية بكلماتها وصورها، تتوسطها شخصية ملتحفة تركب فيلاً مزيناً يقف أمام بركة بها أفعى. تصويراتها مكثفة جداً كما هو الحال في سائر الخزف الإيراني المطلي بالبريق المعدني من قاشان. ولقد تمت معالجة مختلف عناصر التكوين بنفس الأسلوب فالفضاء، على سبيل المثال، مزخرف برسوم حلزونية تظهر على سرج الفيل أيضاً. أما شكل السلطانية ذو الهيكل الحاد فهو مستوحى من المباخر المعدنية. أرجله الثلاث تتخذ شكل أبي الهول المجنح الذي يبدو وكأنه يرفع السلطانية ليطير بها (صفحة 60). وعلى القاعدة تصميم لطحالب بحرية رسمتها الفرشاة بضربات حرة (صفحة 62). وتتميز هذه القطعة بسمة تبادلية؛ فبينما يظهر الشريط الخارجي للكتابة بطلاء معدني بني اللون على أرضية بيضاء، تُرك النقش داخل الجدار بالأبيض مع طلاء باقي الخلفية باللون البني. وينتهي النص الذي كتب بخط التعليق بتوقيع الفخراني. ولقد تم العثور على هذه السلطانية ضمن آثار مدينة غورغان الشهيرة في شمال غربي إيران التي دُمر معظمها على يد المنغول سنة 1221م. وتضم المجموعة القطرية قطعتين أخريين من نفس المصدر هما عبارة عن دورق وسلطانية.

Coupe
Iran, Kashan
Daté du mois de chawwal 611 H./février 1215 après J.-C.
Céramique siliceuse à décor lustré
Diamètre : 20,5 cm
PO.285

Cette coupe a pour décor un récit poétique, mis en mots et en images. Une figure voilée chevauche un éléphant de cérémonie, au bord d'une mare où se trouve un serpent. On notera la densité de la représentation, si caractéristique des céramiques iraniennes à décor lustré de Kashan. Différents éléments de la composition ont reçu un traitement similaire : citons, par exemple, les rinceaux qui figurent à la fois sur le vêtement de l'éléphant et dans l'espace qui l'entoure.

La forme puissante de cette coupe s'inspire de celle des brûleurs d'encens en métal. Les trois pieds se présentent sous la forme de sphinx ; on a l'impression que ces créatures ailées soulèvent l'objet (p. 60). Le dessous est orné d'un décor à base de plantes aquatiques, exécuté librement au pinceau (p. 62).

On notera dans cet objet les deux inscriptions mises en rapport l'une avec l'autre par un jeu d'inversion : à l'extérieur de la coupe, l'inscription se détache en brun sur un fond blanc ; à l'intérieur de la coupe, elle apparaît en réserve en blanc sur un fond brun. Ces lignes écrites en Taliq avec beaucoup de fluidité se terminent par le nom du potier. À l'origine, cette coupe avait été trouvée dans le site célèbre de fouilles de la ville de Gorgan (Nord-Ouest de l'Iran), qui fut détruite par les Mongols en 1221 après J.-C. La collection du Qatar comprend deux autres pièces (une bouteille et une autre coupe) de même provenance.











Water bottle or vase
Turkey, Iznik
1560–1570
Fritware, with underglaze-painted decoration
Height: 47.3 cm
Diameter: 22.9 cm
PO.213

This water bottle or vase is one of the finest vessels from Iznik. Its imposing size and elegant shape, marked by a slender neck ending in a slightly flaring mouth, display both technical and artistic quality.

Plants swirl and wrap around the body with a strong sense of movement and a pleasing harmony is achieved with the careful distribution of the floral and arabesque design. A palette of vibrant red, blue and green (the intense red in particular) stands out against brilliant white, giving the effect of a joyful garden. If the bottle was used as a vase, real flowers would have looked like an extension of these motifs, and container and content would have completed each other.

The naturalistic decoration is typical of Iznik pottery and the types of flowers, roses and hyacinths are easily recognisable. Similar bottles are known. Here, the inclusion of cypress trees depicted smaller than the flowers creates an interesting dynamism and an unusual sense of scale and proportion, removed from realism.

قنينة ماء أو زهرية
تركيا (إزنيق)
1560 - 1570م
فخار مخلوط بالزجاج ومزخرف برسوم مزجّجة
الارتفاع: 47.3 سم
القطر: 22.9 سم
PO.213

قنينة الماء أو الزهرية هذه من أروع الأوعية الإزنيقية. فحجمها الكبير وشكلها الأنيق وعنقها الرفيع الذي يتسع قليلاً عند الفوهة كلها تدل على جودة تقنية عالية وحس فني رفيع.

تزين الزخارف النباتية بدن القنينة وتلفه على نحو يعطي إحساساً بالحركة، بينما تضفي زخارف الورد والأرابيسك الموزعة بدقة روحاً من التناغم تسر العين. وتبرز ألوان الأحمر والأزرق والأخضر الحية (بالذات الأحمر القاني) على خلفية بيضاء ناصعة وكأنها حديقة نضرة. ومما لاشك فيه أنه لو كانت قد استخدمت كزهرية لبدت الورود الحقيقية الموضوعة فيها وكأنها امتداد لهذه الزخارف، ولأكمل الوعاء ومحتواه بعضهما البعض.

هذه الزخرفة الطبيعية نمطية في فن الفخار الإزنيقي، ويمكن تمييز أنواع أزهارها وورودها وزنبقياتها بكل سهولة. والجدير بالذكر أنه عُثر على قنائن مشابهة لهذه. لكن تصوير أشجار السّرو هنا بشكل أصغر من الزهور يخلق دينامية مثيرة وانطباعاً فريداً بعيداً كل البعد عن واقعية المقاييس ومفهوم التناسب المعتاد.

Carafe à eau ou vase
Turquie, Iznik
1560-1570
Céramique siliceuse à décor peint sous glaçure transparente
Hauteur : 47,3 cm
Diamètre : 22,9 cm
PO.213

Cet objet, carafe à eau ou vase, est l'un des récipients les plus raffinés provenant d'Iznik. Sa taille imposante ainsi que la forme élégante que lui donnent l'étroitesse de son col et le léger évasement de son embouchure en font une pièce d'une grande qualité technique et artistique.

Les plantes ondulent et s'enroulent autour de la panse en un mouvement enlevé, et la soigneuse répartition des motifs floraux et des arabesques crée une agréable harmonie. Le contraste entre les couleurs du décor – un rouge, un bleu et un vert éclatants (surtout le rouge) – et le blanc brillant sur lequel elles se détachent donne l'impression d'être en présence d'un jardin lumineux. Si cette carafe était utilisée comme un vase, les vraies fleurs qu'elle devait recevoir faisaient probablement figure de prolongement aux motifs de son décor, contenant et contenu se complétant l'un l'autre.

Inspiré de la nature, ce décor est caractéristique de la céramique d'Iznik. Ici, roses et jacinthes sont facilement identifiables. On connaît des carafes similaires provenant également d'Iznik. L'inversion des proportions entre les fleurs et les cyprès, plus petits que ces dernières, crée un dynamisme intéressant. Elle fait percevoir les dimensions et les proportions d'une manière inhabituelle et peu réaliste.







Dish
Turkey, Iznik
1600–1610
Fritware, with underglaze-painted decoration
Diameter: 30.1 cm
PO.124

The representation in this dish is suggestive of narrative. The leopard's overall outline and muscular body are given vigour and strength of movement, creating a dynamism and sense of open space. The creature glances back, as though arrested in a dramatic moment. The chain with its strongly delineated loops and its exaggerated scale takes a prominent position, while only a small section of the tree trunk, just enough to serve its function, is represented. There is a contrast between the ferocity of the animal with its threatening lolling tongue, its alien blue colour and the delicate background of familiar tulips, roses and carnations. To have the ferocious creature firmly tied here has metaphorical undertones; the beast is conquered and the garden is safe – a victory of good over evil.

Iznik pottery at the beginning of the seventeenth century witnesses the increase of figurative representation with direct links with miniature painting, but the great originality of this dish seems to express an individual, fanciful interpretation as it stands visually alone.

طبق
تركيا (إزنيق)
بين عامي 1600 و1610 الميلاديين
فخار مخلوط بالزجاج، ومزخرف برسوم مزجّجة
القطر: 30.1 سم
PO.124

لزخرفة هذا الطبق طابع قصصي واضح. فصورة النمر وجسده العضلي يوحيان بحركة قوية ونشيطة في أحضان الطبيعة الفسيحة؛ وهو ينظر إلى الوراء من فوق كتفه وكأنه قد تجمد في لحظة درامية. تبرز في الصورة سلسلة حلقاتها واضحة وحجمها مبالغ فيه، في حين يظهر مجرد جزء صغير من جذع شجرة بما يكفي للدلالة على وظيفته. وهناك تباين واضح بين شراسة هذا الحيوان بلسانه المتدلي المتوعد ولونه الأزرق الغريب وبين الخلفية الشاعرية المليئة بأزهار التوليب والورد والقرنفل. وأسر النمر الشرس في قيود متينة لا يخلو من الكناية: فالوحش قد قُهر والحديقة أمست بالنتيجة مكاناً آمناً؛ والخير على الشر انتصر.

شهدت صناعة الفخار في إزنيق في مستهل القرن السابع عشر الميلادي زيادة في تصوير الأشكال الحية والتي كان لها صلة وثيقة بالمنمنمات. لكن الإبداع الحقيقي هنا يتجلى في قدرة الفنان على تصوير خيال فردي يجعل من هذا الطبق قطعة فنية فريدة من نوعها.

Plat
Turquie, Iznik
1600-1610
Céramique siliceuse à décor peint sous glaçure transparente
Diamètre : 30,1 cm
PO.124

Le décor de ce plat suggère une histoire. Du contour général du léopard et de son corps musculeux émanent une grande vigueur et une forte puissance, ce qui crée un effet dynamique et donne l'impression que la scène se passe en pleine nature. Le léopard regarde derrière lui, comme s'il avait été stoppé dans sa progression à un moment crucial. La chaîne, avec ses maillons aux contours nets et sa dimension excessive, prend une importance prédominante, alors que seule une infime partie du tronc auquel elle a été fixée a été représentée, cette partie correspondant juste à ce qu'il était nécessaire d'en montrer pour en indiquer la fonction. La férocité de l'animal curieusement bleu, dont la langue pend de façon menaçante, contraste avec le raffinement de l'arrière-plan constitué de tulipes, de roses et d'œillets. Cette représentation, où une bête féroce apparaît solidement attachée, semble avoir une dimension métaphorique : la bête a été maîtrisée et le jardin est sauf, c'est une victoire du bien sur le mal.

Au début du XVII[e] siècle, la céramique d'Iznik enregistra certes une augmentation du nombre des scènes figuratives directement inspirées de l'art de la miniature, mais la grande originalité de ce plat semble indiquer qu'on est ici en présence d'une interprétation personnelle et fantaisiste, car on ne connaît aucun autre décor identique à celui-ci.



Chalice
Iraq or Egypt
9^{th}–10^{th} century
Clear glass, cut in relief
Height: 8.5 cm
Diameter: 10 cm
GL.019

This elegant chalice, made of clear glass with a green tint, has acquired a light sheen of iridescence. It is decorated in the so-called bevelled technique, deeply carved into what must have been originally thick glass, making the designs stand out beautifully. The bevelled technique developed during the ninth century at Samarra in Iraq where it was particularly widespread in architectural stucco decoration; it found its way to Tulunid Egypt, which aspired to the artistic achievements of the Abbasid capital. The motifs of this chalice have their parallel in Tulunid woodcarvings, but they also have a strong link with the relief-cut decoration of Fatimid rock crystals.

The representation of a monarch with a chalice in hand is a familiar symbol recurrent in the art from the Islamic world, retaining its pre-Islamic symbolic connotations. This particular chalice is certainly worthy to be a symbol of sovereignty, its harmonious design of palmette, half-palmette, heart-shaped motifs and flourishes, delineated in flowing lines, imbue it with grace.

كأس
العراق أو مصر
القرن التاسع أو العاشر الميلادي
زجاج شفاف منقوش بالحفر البارز
الارتفاع: 8.5 سم
القطر: 10 سم
GL.019

هذه الكأس الأنيقة مصنوعة من الزجاج الشفاف المائل للخضرة، وقد اكتسب سطحها بريقاً قزحياً خفيفاً. الكأس مزخرفة بتقنية الشطف؛ ولقد ساعد كونها مصنوعة على الأغلب من زجاج سميك على إبراز جمال رسوماتها. وقد تطورت تقنية الشطف في القرن التاسع الميلادي في مدينة سامراء بالعراق، حيث كانت تُستخدم بشكل واسع في الزخرفة الجصية بالعمائر، ثم انتقلت إلى مصر الطولونية التي كانت تحاول مجاراة الإنجازات الفنية في العاصمة العباسية. الزخارف المستخدمة في هذه الكأس مألوفة في أعمال النحت الخشبية في مصر الطولونية، لكن بها أيضاً ملامح تذكرنا بالزخرفة الفاطمية البارزة التي استُخدمت في تشكيل أحجار الكريستال.

ويجدر الذكر أن صورة ملك يحمل كأساً في يده هي صورة رمزية تتكرر بكثرة في العالم الإسلامي، وهي بلا شك تحمل بصمات عصور ما قبل الإسلام. والكأس التي نراها هنا تصلح تحديداً لأن تكون رمزاً للملك والسيادة، وتصميماتها النباتية التي تقتبس أشكال سعف النخيل وأنصافها وقلوباً مرسومة في خطوط انسيابية بديعة تضفي عليها جمالاً وسحراً.

Coupe à boire
Irak ou Égypte
IXe-Xe siècle
Verre transparent, décor taillé
Hauteur : 8,5 cm
Diamètre : 10 cm
GL.019

Cette coupe élégante, en verre transparent de teinte verte, a acquis un léger éclat irisé. Elle a été décorée selon la technique dite du biseautage : le verre, à l'origine épais, a été sculpté de manière à faire magnifiquement ressortir les motifs. La technique du biseautage se développa au IXe siècle à Samarra, en Irak, où elle fut tout particulièrement utilisée pour les décors architecturaux en stuc ; elle fut adoptée par l'Égypte toulounide, qui espérait égaler la capitale abbasside dans le domaine artistique. On trouve dans la sculpture sur bois toulounide des motifs équivalents à ceux de cette coupe, mais ceux-ci font aussi fortement songer aux décors en relief des cristaux de roche fatimides.

Dans l'art islamique, il était courant de représenter un monarque avec une coupe à la main, et ce motif avait conservé sa dimension symbolique préislamique. Celle-ci présentait certainement toutes les qualités requises pour être un symbole de souveraineté : son décor harmonieux, constitué de palmettes, de demi-palmettes, de motifs en forme de cœur et de rinceaux aux lignes fluides, lui confère en effet une certaine grâce.



Ewer

Iran or Egypt
10th century
Glass, with wheel-cut intaglio decoration
Height: 22 cm
GL.152

The shimmering surface of this ewer is so attractive, one might imagine it was created by some clever technique. Yet this iridescence was acquired inadvertently through burial, making the ewer appear to be fashioned from some precious gem rather than glass (its colour was originally pale blue).

The pear-shaped body, slender neck, pointed oval mouth, which is not unlike a beak form, the palmette thumb-piece that stands like a crest, all give this ewer a 'bird-like' aspect.

Ewers of this shape were first made in metalwork in Sassanian Iran; in Islamic times, the form was interpreted in glass and rock crystal, but rarely was the decoration executed in intaglio. The geometric and stylised foliated motifs of this ewer were cut with a wheel at various angles, creating an interplay of planes.

Shards and smaller glass vessels with intaglio decoration were found in Egypt and Iran. But our ewer is particularly similar to Fatimid rock crystal ewers made in tenth–eleventh-century Cairo.

This ewer is a masterpiece of early Islamic glass and perhaps the only recorded example with wheel-cut decoration that has reached us complete.

إبريق

إيران أو مصر
القرن العاشر الميلادي
زجاج مزين بنقوش غائرة محفورة بواسطة عجلة
الارتفاع: 22 سم
GL.152

سطح هذا الإبريق اللامع بالغ الجمال لدرجة أن المرء قد يتخيل أنه من نتاج تقنية متقدمة. لكن اكتسابه هذه الألوان القزحية اللامعة جاء في الواقع عن غير قصد نتيجة دفنه في الأرض، فبدا وكأنه صُنع من حجارة كريمة وليس من الزجاج – أما لونه الأصلي فكان أزرق باهتاً.

جسم الإبريق يتخذ شكل الكمثرى، وعنقه رفيع بينما فمه بيضاوي مستدق الطرف وكأنه منقار طائر. وتؤكد ورقة السعف البارزة على مقبضه شكل الطيور هذا.

ظهرت مثل هذه الأباريق أولاً في إيران الساسانية في القطع المعدنية. وفي العصر الإسلامي تم تعميم الشكل في أعمال من الزجاج وحجر الكريستال، لكن كان من النادر استخدام الزخرفة الغائرة فيها بهذه الطريقة. الزخارف الهندسية والنباتية المحورة على هذا الإبريق حُفرت بزوايا متعددة بواسطة عجلة فأحدثت هذا النمط المتداخل.

ولقد تم العثور على شظايا أباريق زجاجية نقوشها غائرة وأيضاً كؤوس مزخرفة بنفس الطريقة في مصر وإيران. والقطعة المعروضة هنا تتشابه كثيراً مع الأباريق المصنوعة من حجر الكريستال في مصر الفاطمية والتي تم صنعها بالقاهرة في القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين.

يمثل هذا الإبريق تحفة فريدة في تصنيع الزجاج في مستهل العصر الإسلامي، وربما كان النموذج الوحيد المحفور بزخارف غائرة الذي وصل إلينا في حالة سليمة.

Aiguière

Iran ou Égypte
xe siècle
Verre, décor gravé à la roue
Hauteur : 22 cm
GL.152

La surface étincelante de cette aiguière est si belle qu'on pourrait penser qu'elle a été obtenue grâce à quelque technique ingénieuse. Pourtant, cet aspect irisé ne lui a pas été donné volontairement, elle l'a pris au cours des siècles qu'elle a passés sous terre. On pourrait croire qu'elle a été taillée dans une pierre précieuse alors qu'elle est en verre et qu'elle était à l'origine bleu pâle.

Tout contribue à donner à cette aiguière l'apparence d'un oiseau : sa panse renflée ; son col étroit ; son embouchure ovale se terminant en pointe, dont la forme n'est pas sans rappeler celle d'un bec ; et son poucier en palmette, dressé telle une crête.

Cette forme d'aiguière fut d'abord fabriquée en métal en Iran, au temps des Sassanides ; à l'époque islamique, elle fut exécutée en verre et cristal de roche, mais rarement avec un décor gravé à la roue. Les motifs foliés stylisés et les motifs géométriques de cette aiguière ont été gravés à la roue sous divers angles, ce qui fait que différents plans s'entrecroisent.

On a découvert en Égypte et en Iran des tessons et de petites coupes à boire ornés d'un décor gravé à la roue. Mais cette aiguière ressemble tout particulièrement aux aiguières fatimides fabriquées en cristal de roche au Caire aux xe et xie siècles.

C'est un chef-d'œuvre des débuts de l'art islamique du verre et peut-être le seul exemple répertorié de décor gravé à la roue qui nous soit parvenu intact.



Vase (known as 'The Cavour Vase')
Probably Syria
Late 13th century
Glass, blown, enamelled and gilded
Height: 29 cm
Diameter: 19.7 cm
GL.006

When this sumptuous vase with its intense blue and its rich decoration was first discovered, it was thought 'too good to be true' until it was proven to be authentic.

Its design reflects an innovative exploration with varied elements that belong almost to different styles. The green birds with long tails and spread wings come as a surprise. All the motifs are, however, skillfully arranged into a harmonious interplay.

A painted line of white Kufic against a colourful background scroll and a gilded line in cursive script run around the neck. They list many titles of the unnamed patron including: "Our Lord the sultan, the ruler".

The vase that must have belonged originally to a wealthy home, is a unique piece among glass from the Islamic world, displaying a remarkable level of workmanship.

زهرية
(معروفة باسم "زهرية كافور")
سوريا (على الأغلب)
أواخر القرن الثالث عشر الميلادي
زجاج مشكّل بالنفخ، ومموّه بالمينا والذهب
الارتفاع: 29 سم
القطر: 19.7 سم
GL.006

أثار العثور على هذه الزهرية المنمّقة ذات اللون الأزرق الساطع والزخارف الوافرة دهشة الباحثين الذين تشككوا في أصالتها لما بدت عليه من روعة، حتى تبين بالفعل أنها أصلية.

ويعكس تصميمها محاولة الفنان استنباط أشكال جمالية مبتكرة مستخدماً عناصر متنوعة تبدو وكأنها تنتمي إلى أساليب تعبيرية مختلفة. فالطيور الخضراء ذات الذيول الطويلة والأجنحة المفرودة بالذات غير مألوفة وتفاجئ كل من يتأمل هذه القطعة. ومع ذلك، فالزخارف كلها منسقة في تناغم وانسجام تامين.

والرقبة يحيطها شريط من الكتابة الكوفية باللون الأبيض يظهر على خلفية من اللفائف الملونة. ومن تحته كتابة مذهّبة حروفها متشابكة ترد فيها ألقاب مختلفة لراعي القطعة من دون ذكر اسمه، من بينها "مولانا السلطان، الملك".

وهذه الزهرية التي جاءت على الأغلب من منزل أحد الأثرياء تعد من قطع الزجاج الفريدة في الفن الإسلامي وهي تعكس مهارة الصانع ودقته.

Vase (connu sous le nom de « vase Cavour »)
Syrie (probablement)
Fin du XIIIe siècle
Verre soufflé, décor émaillé et doré
Hauteur : 29 cm
Diamètre : 19,7 cm
GL.006

Lorsque ce vase d'un bleu profond et richement ornementé fut découvert, on eut le sentiment que c'était « trop beau pour être vrai » et nul n'osa croire à son authenticité ; celle-ci fut pourtant établie par la suite.

Son décor est novateur dans la mesure où il se compose d'éléments variés appartenant presque à des styles différents. La présence d'oiseaux verts à longue queue et ailes déployées est surprenante. Cependant, tous les motifs ont été judicieusement mis en rapport les uns avec les autres de manière à former un ensemble harmonieux.

Une inscription en caractères coufiques, peinte en blanc sur des rinceaux colorés, et une ligne dorée en écriture cursive courent tout autour du col. Elles énumèrent un grand nombre de titres, donnés au commanditaire, dont le nom n'est cependant pas indiqué : « Notre Seigneur le sultan, le souverain », etc.

Ce vase, qui devait à l'origine faire partie d'un riche intérieur, est unique dans l'art du verre islamique. Il dénote un remarquable savoir-faire.







Lamp
Egypt or Syria
1340–1350
Glass, blown, enamelled and gilded
Height: 27.8 cm
Diameter: 25.9 cm
GL.001

This vase-shaped lamp belongs to a well-established type made in the Mamluk workshops of Syria and Egypt, both great centres of glass making.

The colourful palette of blue, red, green, yellow and white, as well as gilding, remains subtle due to a considered distribution; green and yellow, for example, are restrained, creating bright spots. The layout of calligraphy, arabesque and lotus flowers, from strong scrolls to delicate flowers, reflects precise planning especially in the layering, clear in details such as the leaves that spread over the letters, themselves positioned over an arabesque background.

The pseudo-Kufic compositions, painted in blue and brick-red, placed prominently on the body of the lamp, are an original feature. They create a complementary visual contrast with the Thuluth script (on the neck of the lamp) so favoured in Mamluk art for its stately presence.

This lamp was commissioned by a prince. The inscription refers to him as His Excellency, the Elevated, the Servant of the Lord, the Great Amir, the Possessor, the Learned, without giving his name.

Such lamps were part of the furbishments that enhanced significant buildings such as mosques and colleges. Their aesthetic influenced glassmakers in Europe and a taste for them re-emerged centuries later.

مشكاة
مصر أو سوريا
1340 - 1350م
زجاج مشكّل بالنفخ
ومموه بالمينا والذهب
الارتفاع: 27.8 سم
القطر: 25.9 سم
GL.001

تنتمي هذه المشكاة التي تشبه الزهرية إلى نوع كان شائعاً في العصر المملوكي في كل من مصر والشام اللذين كانا من أشهر مراكز صناعة الزجاج آنذاك. الألوان المتعددة من الأزرق والأحمر والأخضر والأصفر والأبيض، بالإضافة إلى التمويه بالذهب، موزعة على نحو هادئ ورقيق في تناسق وانسجام. فعلى سبيل المثال استُخدم اللونان الأخضر والأصفر بشكل محدود يعطي تأثير البقع المضيئة على السطح. أما التصميم الزخرفي المؤلف من الخط العربي والأرابيسك وأزهاراللوتس، والذي يتراوح ما بين اللفائف الظاهرة والزهور الرقيقة، فيعكس التخطيط الدقيق الذي تطلبه إنتاج هذه القطعة، خاصةً من حيث تعدد الطبقات بتفاصيلها الدقيقة كانبساط الأوراق فوق الأحرف المتمركزة على خلفية من الأرابيسك.

ما يميز المشكاة بشكل خاص هو زينتها الشبيهة بالخط الكوفي والتي تظهر باللونين الأزرق والأحمر الطوبي على بدنها، وهي تكمل الكتابة بخط الثلث (على عنق المشكاة) الذي كان مفضلاً في الفن المملوكي نظراً لهيئته الملوكية البديعة. تم صنع هذه المشكاة بتكليف من أمير، فالكتابة تشير إليه بألقابه: "المقر العالي المولوي الأميري الكابيري المالكي والعالم" دون ذكر اسمه.

كانت المشكاوات من هذا النوع تُعلّق في مبان ذات أهمية خاصة كالمساجد والمدارس، ولقد تأثر بجمالها صنّاع الزجاج الأوروبيون الذين اقتبسوا أساليبها لتعاود الظهور مجدداً بعدها بقرون.

Lampe
Égypte ou Syrie
1340-1350
Verre soufflé, décor émaillé
et doré
Hauteur : 27,8 cm
Diamètre : 25,9 cm
GL.001

Cette lampe en forme de vase appartient à un type bien établi, provenant des ateliers mamelouks de Syrie et d'Égypte, ces deux pays ayant été de grands centres de verrerie.

Bien que composée de bleu, de rouge, de vert, de jaune, de blanc et d'or, la palette du décor demeure subtile en raison du soin apporté à la répartition des couleurs : le vert et le jaune, par exemple, ont été employés avec parcimonie, de manière à ne former que de petites touches vives. La disposition de la calligraphie, des arabesques et des fleurs de lotus – l'alternance de vigoureux rinceaux et de fleurs délicates – témoigne de la précision de la composition, notamment dans la succession des couches, clairement décelable au travers de détails comme l'empiétement des feuilles sur les lettres, elles-mêmes placées sur un fond constitué d'arabesques.

Les caractères pseudo-coufiques, peints en bleu et rouge brique sur le corps de la lampe de manière à être bien visibles, constituent une originalité. Ils contrastent avec l'écriture tuluth (présente sur le col de la lampe) qui, majestueuse, était fort appréciée des mamelouks. Cette lampe avait été commandée par un prince, auquel l'inscription fait référence en ces termes : « Son Excellence, le Dignitaire, le Serviteur du Seigneur, le Grand Émir, le Possesseur, le Lettré ». Son nom n'est cependant pas indiqué. Les lampes de ce type étaient destinées à embellir les grands édifices comme les mosquées ou les universités. Leur esthétique influença les maîtres verriers européens, et elles revinrent au goût du jour plusieurs siècles plus tard.



Bowl
Ahmad Ibn Shukrallah al-Farsi
Iran
15th–16th century
Agate, carved and gilded
Diameter: 12.3 cm
GL.293

The misty translucence of this bowl's material, together with the purity of its decoration and balanced shape, endow it with a beautiful particularity.

Agate is believed to have metaphysical associations of balancing yin and yang energy and encouraging romantic fidelity. And historically, when combined with drinking water, agate helped dispel sickness. This might suggest a link between the choice of the material of this bowl, the theme of its decoration and its function.

The bowl, which is signed by Ahmad Ibn Shukrallah al-Farsi, contains a benedictory inscription as well as poetic verses about the Persian legendary love story of Farhad and Sherin.

According to one version of the story, Farhad, a young craftsman, and Sherin, the sister of the queen, fell in love. One day, the queen presented a challenge to Farhad which, if he overcame, would make him eligible for her sister. The region was arid and water was very precious. So, Farhad was required to dig a channel within a mountain to bring the water out of its depth. For months, for years, Farhad dug in the mountain. One day, water surged forth as though from a fountain. There was celebration and praise for Farhad, but our hero fell from a rock and died. Following this, Sherin went to the tragic site and put an end to her life.

سلطانية
من صناعة أحمد بن شكر الله الفارسي
إيران
بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين
يشب منحوت ومذهب
القطر: 12.3 سم
GL.293

اجتمعت عدة عوامل لتعطي هذه القطعة جمالاً من نوع خاص. فالمادة شبه الشفافة التي صنعت منها السلطانية توحي بالضباب، ذلك عدا نقاء زخارفها واتساق شكلها. ويُقال إن اليشب مرتبط ميتافيزيقياً بتوازن طاقتي الذكورة والأنوثة وإنه يساعد على حث الإخلاص في أمور القلب. وكان من المعتقد أيضاً في سالف الزمان أن شرب الماء في اليشب يساعد على الوقاية من الأمراض. وقد يفسر هذا الصلة بين المادة المختارة لصنع السلطانية وموضوع زخرفتها ووظيفتها.

وعلى هذه السلطانية الموقعة باسم أحمد بن شكر الله الفارسي نقوش لجلب البركات وأبيات شعر تتعلق بقصة الحب الأسطورية بين فرهاد الحرفي الشاب وشيرين أخت الملكة. فتحكي واحدة من نسخ عديدة حُكيت بها هذه الأسطورة أن الملكة اشترطت على فرهاد يوماً أن يلبي تحدياً ليحق له الارتباط بأختها. كانت المنطقة التي يعيش فيها أبطال قصتنا قاحلة، وكان الماء فيها عزيزاً. فطلبت الملكة من فرهاد أن يشق قناة في جبل ليستخرج الماء من أعماقه. ظل فرهاد يحفر لشهور وسنين حتى اندفع الماء ذات يوم من قلب الجبل وكأنما يتدفق من نافورة. فاحتفل الناس بفرهاد ومجدوه؛ ولكن بطلنا هوى من على صخرة ومات. فما كان من شيرين إلا أن ذهبت إلى الموقع الذي قُتل فيه حبيبها وانتحرت هناك لتلحق به.

Coupe
Ahmad Ibn Choukrallah al-Farsi
Iran
xve-xvie siècle
Agate sculptée et dorée
Diamètre : 12,3 cm
GL.293

La translucidité nébuleuse du matériau, la pureté du décor et la forme harmonieuse de cette coupe lui confèrent une beauté particulière.

On prête à l'agate des vertus métaphysiques : elle est censée équilibrer le yin et le yang et favoriser la fidélité en amour. Par le passé, on disait aussi qu'associée à de l'eau, elle contribuait à éloigner la maladie. Peut-être existe-t-il un lien entre le choix du matériau, le thème du décor et la fonction de cette coupe signée Ahmad Ibn Choukrallah al-Farsi.

Elle comporte une inscription appelant à la protection divine ainsi que des vers faisant référence à une fabuleuse histoire d'amour perse, celle de Farhad et Sherin.

Selon une des versions de cette histoire, Farhad, jeune artisan, et Sherin, la sœur de la reine, s'éprirent l'un de l'autre. Un jour, la reine lança un défi à Farhad, et s'engagea à lui permettre d'épouser sa sœur s'il parvenait à le relever.

La région était aride, et l'eau très précieuse. Aussi la reine avait-elle demandé à Farhad de creuser un canal dans la montagne pour faire surgir l'eau de ses entrailles. Farhad creusa la montagne pendant des mois et des années. Un jour, l'eau jaillit comme d'une fontaine. On fêta l'événement et rendit hommage à Farhad, mais notre héros tomba d'un rocher et mourut. Sherin se rendit alors sur le lieu du drame et mit fin à ses jours.



Chess piece (Bishop)
Egypt or Sicily
11th century
Ivory
Height: 8.5 cm
Weight: 610 grams
IV.005

Part of a set of *shatranj*, the Islamic game of chess, this *fil* (elephant) – Bishop in the European game – is marked by a highly abstract form and sculptural quality. The elephant's physique is synthesised in its tusks, themselves suggested by two mere protuberances. Purity of form is emphasised by a simplicity of decoration in patterns of circles and dots, incised and filled with black or red mastic. The piece has a pleasing tactile quality harmonious with its function.

The similarity between the shape of our *fil* and the *fil* among rock crystal chess sets attributed to tenth–eleventh-century Egypt is clear. Yet the incised and in-filled decoration has a direct link with ivory caskets made in Sicily, and the inclusion of the cross motif might also be indicative. Trade flourished between the Fatimid kingdom in Egypt and the Norman kingdom of Sicily, and the exchange of gifts between rulers means the influence could have gone either way.

In the much loved game of chess, moves mirrored moves in battle and the game was regarded as no less than an exercise in strategy. It is said that in the late tenth century, soon after the foundation of Cairo, after winning a chess game against his minister, the Fatimid Caliph al-Mu'izz smiled and exclaimed, "How do you expect to rule over Egypt if you were unable to rule over a chessboard!"

قطعة شطرنج (فيل)
مصر أو صقلية
القرن الحادي عشر الميلادي
عاج
الارتفاع: 8.5 سم
الوزن: 610 غراماً
IV.005

هذه القطعة المحورة تمثل "الفيل" في لعبة الشطرنج الإسلامية وتتميز بشكلها التجريدي المتمثل في نابين على صورة نتوئين صغيرين. ويتجلى نقاء الشكل من خلال زخرفته البسيطة التي تظهر في نقاط ودوائر تم حفرها وملؤها بالمصطقى الأسود والأحمر. ملمس القطعة ناعم يتناسب وطبيعة استخدامها.

هناك تشابه واضح بين قطعة الفيل هذه وقطع الشطرنج التي كانت تصنع من أحجار الكريستال في مصر في القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين. لكن طريقة الحفر والتطعيم تشابه أساليب الفن التي نراها في صناديق العاج المصنوعة في صقلية، وربما يكون استخدام الصليب في الزخرفة دليلاً آخر على مصدر هذه القطعة. فمن المعروف أن التجارة كانت قائمة على قدم وساق بين الفاطميين في مصر وملوك النورمان في صقلية، وكان من المعتاد أن يتبادل حاكما البلدين الهدايا، مما يرجح تطبُّع الجانبين بأساليب بعضهما البعض الفنية.

لعبة الشطرنج كانت من اللعب المحببة في العصر الإسلامي، حيث كانت تحركات القطع تضاهي استراتيجيات المحاربين في ساحة المعركة، وكانت تعد تدريباً على التفكير الاستراتيجي. ويقال إنه في أواخر القرن العاشر الميلادي، بعد إنشاء القاهرة بفترة وجيزة، كان الخليفة المعز بدين الله الفاطمي يلعب الشطرنج مع وزيره، وعند فوزه قال للوزير: "كيف تأمل في أن تحكم مصر وأنت عاجز عن حكم رقعة شطرنج!"

Pièce d'échecs (fou)
Égypte ou Sicile
XIe siècle
Ivoire
Hauteur : 8,5 cm
Poids : 610 g
IV.005

Cet éléphant (*fil*), tout droit sorti d'un jeu d'échecs islamique (*chatranj*), correspond au fou du jeu d'échecs européen. Il a un caractère sculptural et une forme très abstraite. Il n'est identifiable qu'au travers de ses deux défenses, réduites elles-mêmes à de simples protubérances. La pureté de la forme se trouve soulignée par la simplicité du décor, à base de cercles et de points ayant été gravés dans l'ivoire puis remplis de mastic rouge ou noir. Cette pièce est agréable au toucher, ce qui va de pair avec sa fonction.

Par sa forme, notre éléphant ressemble clairement à ceux des jeux d'échecs en cristal de roche attribués à l'Égypte des Xe et XIe siècles. Il existe cependant un lien direct entre ce décor gravé, puis comblé, et les coffrets en ivoire de Sicile, un lien que suggère peut-être aussi la croix dont il se compose. Étant donné qu'un commerce florissant s'était développé entre le royaume fatimide d'Égypte et le royaume normand de Sicile et que les souverains de ces deux royaumes échangeaient de nombreux cadeaux, il est difficile de dire dans quel sens s'est exercée l'influence.

Fort apprécié, le jeu d'échecs était considéré comme un exercice de stratégie, car les déplacements opérés n'étaient pas sans rappeler ceux qui étaient effectués sur les vrais champs de bataille. On dit qu'à la fin du Xe siècle, peu après la fondation du Caire, le calife fatimide al-Mou'izz sourit après avoir gagné aux échecs contre son ministre et s'exclama : « Comment espérez-vous tenir les rênes de l'Égypte, si vous êtes incapable de les prendre aux échecs ! »



Box
Italy (probably Sicily)
11^{th}–12^{th} century
Ivory, with gilt copper mounts
Length: 32 cm
Width: 19.2 cm
IV.012

The carving of this box is characterised by a flat profile. Its decoration of interlaced roundels inscribed with figures is linked to the aesthetic vocabulary of a group of ivories that were most probably made in southern Italy in an Islamic style reflecting how Medieval Europe was greatly inspired by Muslim culture.

Ibexes, eagles and gazelles are carved in relief in vigorous forms and with varied interpretation: the gazelle appears on its own or with a bird on its back, sometimes with a leaf in its mouth, sometimes not, while the eagle lands on a small bird in one instance and a dragon in another. The overall imagery reflects precise planning, yet the distribution of the figurative elements is surprisingly asymmetrical and one wonders about its implicit narrative.

Such boxes were used to keep precious items; one ivory box from al-Andalus reveals to us its function in its own words: "I am a receptacle for musk, camphor and ambergris". Regardless of its function, the Doha box, with its precious material and rich decoration, must have been considered a luxury object in itself.

صندوق
إيطاليا، (غالباً صقلية)
بين القرنين الحادي عشر
والثاني عشر الميلاديين
عاج وركائب نحاسية مذهبة
الطول: 32 سم
العرض: 19.2 سم
IV.012

يتميز هذا الصندوق بتسطيح نحته، وزخرفته عبارة عن دوائر متداخلة تحتوي على رسوم حيوانات. هذا النمط الزخرفي يشبه المفردات الجمالية لمجموعة من العاجيات تحمل الطابع الإسلامي ويرجح أنها صُنعت في جنوب إيطاليا، مما يدلل على تأثر أوروبا الشديد بالثقافة الإسلامية في العصور الوسطى. ولقد تم حفر الوعول والنسور والغزلان في أشكال بارزة توحي بالحركة في أوضاع مختلفة حيث يظهر الغزال إما منفرداً أو مع طائر على ظهره، أحياناً بورقة في فمه وأحياناً أخرى من دونها. أما النسر فينقض مرة على طائر صغير، وعلى تنين مرة أخرى. وعلى الرغم من أن المنظر برمته يعكس دقة متناهية في التخطيط إلا أن توزيع العناصر التصويرية لا يتبع ترتيباً واضحاً، مما يثير فضول المرء لمعرفة ما تنطوي عليه من قصة.

كانت مثل تلك الصناديق تُستخدم في حفظ المقتنيات الثمينة، فهناك صندوق عاجي من الأندلس يحمل نقشاً يشي بأنه وعاء المسك والكافور والعنبر. أما صندوق الدوحة فلا بد أنه، بمادته الثمينة وزخارفه الغنية، كان يعد من المقتنيات الفاخرة أياً كان استخدامه.

Coffret
Italie (probablement Sicile)
XI^{e}-XII^{e} siècle
Ivoire, ferrures en cuivre doré
Longueur : 32 cm
Largeur : 19,2 cm
IV.012

Ce qui caractérise le décor sculpté de ce coffret, c'est son profil plat. Ses médaillons entrelacés dans lesquels des figures viennent s'inscrire rappellent le vocabulaire esthétique d'un groupe d'objets en ivoire qui, probablement fabriqués en Italie du Sud, sont cependant de style islamique, ce qui montre à quel point la culture musulmane fut une source d'inspiration pour l'Europe médiévale.

Des bouquetins, des aigles et des gazelles ont été sculptés en relief. Dotés de formes vigoureuses, ils entrent dans la composition de diverses scènes : la gazelle apparaît tantôt seule, tantôt avec un oiseau sur le dos, parfois même avec une feuille entre les lèvres, tandis que l'aigle fond soit sur un petit oiseau, soit sur un dragon. L'ensemble dénote une grande précision dans la composition, bien que la répartition des éléments figuratifs soit étonnamment asymétrique et bien qu'on s'interroge sur la dimension narrative de ce décor.

Ce type de coffret servait à ranger des objets précieux ; un coffret en ivoire provenant d'Al-Andalous révèle lui-même sa fonction : « Je suis un réceptacle pour le musc, le camphre et l'ambre gris. » Le coffret conservé à Doha, fabriqué dans un matériau précieux et richement ornementé, devait être considéré en soi, indépendamment de sa fonction, comme un objet de luxe.





HUNTING HORN
Italy (probably Sicily)
11th–12th century
Ivory, carved
Length: 49 cm
Weight: 1 505 grams
IV.007

Cored out from a single piece of elephant tusk, this horn is further carved with longitudinal narrow bands covering most of its body, filled with rows of animals that are part of the hunt as well as magical creatures such as winged felines. A band with roundels inscribed with animal figures also runs horizontally at either end of the horn.

The horn was probably made in an Italian workshop that employed Muslim artists; this is essentially a European object following the Islamic aesthetic, much admired in Norman Sicily. The style reflects a strong link with Fatimid Egyptian imagery in woodcarvings and pottery. Characteristics of animal representation such as the accented articulation of muscles and features like the alternating half-palmette bands have direct parallels in Fatimid art. A number of such horns are known, forming a group called 'Siculo-Arabic oliphants'. Used in hunting expeditions, horns like this were an effective communication tool, allowing hunters to signal each other, to call their dogs or rouse prey. The horn could also be conveniently transformed in to a drinking vessel by closing the hole at the narrow end. It is of considerable weight and would normally hang by straps attached to the brass rings. Its impressive presence and its harmonious beauty make it a regal object.

بوق صيد
إيطاليا، (غالباً صقلية)
بين القرنين الحادي عشر
والثاني عشر الميلاديين
عاج محفور
الطول: 49 سم
الوزن: 1505 غراماً
IV.007

هذا البوق مصنوع من ناب فيل واحد، وتغطي معظمه أشرطة طولية ضيقة تزينها صفوف من الحيوانات التي ترتبط بالصيد، وكائنات خرافية مثل الأسد المجنح. وعلى طرفيه أيضاً شريط أفقي به دوائر داخلها تصاوير حيوانات. ويُرجّح أنه صُنع في ورشة إيطالية استخدمت فنانين مسلمين، فهو في الأساس قطعة أوروبية مكتسية بالجماليات الإسلامية التي حظيت بإعجاب شديد في صقلية النورمانية. أما طرازه الزخرفي فيشير إلى صلة وثيقة بالزخارف التي ظهرت على القطع الخزفية والخشبية المنحوتة في مصر الفاطمية؛ فالتركيز على إبراز عضلات الحيوان في التصوير وكذلك تزيين القطع الفنية بشرائط تتعاقب فيها أنصاف سعف النخيل كانت هي الأخرى من الخصائص السائدة في الفن الفاطمي.

هناك عدد من الأبواق المماثلة معروفة باسم أبواق "الأوليفانت" الصقلية العربية. وكانت تُستخدم في رحلات الصيد كوسيلة اتصال فعالة بين الصيادين وكذلك لاستدعاء كلابهم أو حتى لإثارة فرائسهم. كما كان من الممكن استخدامها في الشرب أيضاً بإغلاق فتحة الفم الضيقة. هذا البوق ثقيل الوزن وكان غالباً يتدلى من أربطة موصولة بحلقاته النحاسية؛ ولا شك في أن شكله المميز وجماله المتناغم يجعلان منه قطعة ملكية.

COR DE CHASSE
Italie (probablement Sicile)
XIe-XIIe siècle
Ivoire sculpté
Longueur : 49 cm
Poids : 1 505 g
IV.007

Fabriqué à partir d'une seule défense d'éléphant, ce cor a ensuite été sculpté : il est presque entièrement couvert d'étroites bandes longitudinales ornées de rangées d'animaux ; ceux-ci appartiennent à l'univers de la chasse ou de la magie, tels les félins ailés. À chaque extrémité du cor se situe en outre une bande horizontale composée de médaillons à figures zoomorphes.

Ce cor fut probablement fabriqué dans un atelier italien employant des artistes musulmans ; c'est un objet pour l'essentiel européen mais inspiré de l'esthétique islamique, très admirée en Sicile du temps de la domination normande. Par son style, il fait fortement songer à l'imagerie des sculptures sur bois et des céramiques fatimides égyptiennes. On retrouve en effet dans l'art fatimide certaines caractéristiques notables ici dans la manière de représenter les animaux – en particulier l'accentuation de l'articulation des muscles – et cette alternance de bandes constituées de demi-palmettes. On connaît un certain nombre de cors de ce type ; on les a regroupés sous le nom d'« olifants siculo-arabes ». À la chasse, ils servaient de moyen de communication ; ils permettaient aux chasseurs de signaler leur présence, d'appeler leurs chiens et de lever le gibier. Ils pouvaient aussi facilement être transformés en coupes à boire : il suffisait d'en obturer l'embouchure. Très lourds, ils étaient normalement fixés à une bandoulière par leurs anneaux de cuivre. L'impressionnante présence de ce cor ainsi que la beauté et l'harmonie de son décor en font un objet majestueux.





Amulet
India
Dated 1041 A.H./1631–1632 A.D.
Jade
Width: 5.1 cm
JE.085

Smooth to the touch, the white jade has been polished and inscribed. The calligraphy in elegant *nasta'liq*, voided from white jade, creates a subtle effect of white on white that is barely perceptible, but is present on all three sides, front, reverse and base of the amulet. The inscription comprises Quranic verses, the name of Shah Jahan and his titles as well as the year 1041 (1631–1632 A.D.).

This *haldidi*, a type of pendant worn to help cure the wearer of heart 'palpitations', was made a few months after the death of the emperor's wife, Mumtaz Mahal, whose love was immortalised in the Taj Mahal monument. Made of precious stone, this unique amulet is precious for more than one reason; it is an intimate object, perhaps meant to help comfort Shah Jahan during his years of mourning and has survived long after him. It is no less than a synthesis of love, life and death.

تميمة
الهند
مؤرخة 1041هـ/ 1631-1632م
يشم
العرض: 5.1 سم
JE.085

في هذه القطعة ذات السطح الأملس، قام الصانع بتلميع اليشم الأبيض ونقشه بخط النستعليق الأنيق. والنتيجة كأنها كتابة خفيفة بالأبيض على أرضية بيضاء تظهر على جوانب القطعة الثلاثة كلها: الأمامي والخلفي والسفلي. النص المكتوب مؤلف من آيات قرآنية واسم شاه جهان وألقابه وتاريخ الصنع 1041 هجرية (1631-1632 ميلادية).

هذا النوع من الدلايات كان يُرتدى ليشفي مرتديه من الخفقان. وقد صُنعت هذه القطعة بعد شهور قليلة من وفاة زوجة الإمبراطور، ممتاز محل، التي خلد ذكراها ببناء تاج محل الشهير. وتتعدى قيمة هذه التميمة مجرد كونها حجراً كريماً، فهي قطعة شخصية تم صنعها على الأغلب لتخفف عن شاه جهان وتسكن لوعة فقدانه لزوجته، وقد بقيت من بعده لتكون رمزاً للحب والحياة والموت في آن واحد.

Amulette
Inde
Daté 1041 H./1631-1632 après J.-C.
Jade
Largeur : 5,1 cm
JE.085

Le jade blanc a été poli : il est lisse au toucher. Il porte une inscription élégamment calligraphiée en *nasta'liq*. Gravée dans le jade blanc, elle crée un subtil effet de blanc sur blanc, à peine perceptible mais elle est présente sur trois faces de l'amulette, sur le devant, au dos et dessous. Elle se compose de versets coraniques ; elle indique en outre le nom et les titres de Shah Jahan ainsi que l'année 1041 (1631-1632 après J.-C.).

Ce *haldidi*, un type de pendentif censé aider à calmer les « battements de cœur » de celui qui le porte, fut fabriqué quelques mois après la mort de Momtaz Mahal, l'épouse de l'empereur ; celui-ci immortalisa son amour pour elle en lui faisant construire un magnifique mausolée, le Taj Mahal. Cette amulette en pierre précieuse a en soi de la valeur à plus d'un titre : c'est un objet intime, qui était peut-être censé aider Shah Jahan à surmonter ses années de deuil, et c'est un objet qui lui a survécu. C'est un condensé d'amour, de vie et de mort.







Amulet
India
Dated 1107 A.H./1695–1696 A.D.
Emerald (from Colombia), carved (in India)
Weight: 217.8 carats
Width: 4 cm
JE.086

Emerald was a favourite stone in the Mughal court and was imported from Colombia to be carved in the court workshops. Admired for its intense green, emeralds are a symbol of everlasting Spring.

This impressively large emerald is known as 'The Mogul I Mughal'. One side is decorated with a foliate motif departing from a central rosette with flowing lines accommodating the natural irregularities of the stone. The other side is flat and smooth with an inscription of a Shi'a invocation. This is the side which would have been worn against the skin; such emeralds were worn on the upper left arm as a *bazuband*.

The design of the calligraphy creates an interesting rhythm: the last letter of the last word sweeps back underlining each line, thus creating horizontal registers (in this way, 'Ali, the name of the Shi'a Imam, at the end of the line, is highlighted).

Mughal emeralds with calligraphy or with plant motifs are known. The combination of the two as well as the inclusion of a date makes this emerald unique.

تميمة
الهند
مؤرخة 1107هـ/1695-1696م
زمرّدة (من كولومبيا)
منحوتة (في الهند)
الوزن: 217.8 قيراطاً
العرض: 4 سم
JE.086

كان الزمرّد من الأحجار الكريمة المفضلة في بلاط القصور المغولية، حيث كان يُجلب من كولومبيا ويُنحت في ورش البلاط. لونه الشديد الخضرة كان موضع إعجاب كل من يراه ورمزاً لربيع دائم.

هذه الزمرّدة الضخمة المبهرة معروفة باسم "المغول/المغال". وجهها مزين بزخارف نباتية مورقة تنبثق من وردية مركزية في خطوط انسيابية تتجاوب مع الشكل الطبيعي للحجر. أما ظهر الزمردة، وهو الجانب الملامس للجلد، فهو مسطح وأملس يزينه نقش لدعاء شيعي. ويُذكر أن زمرّدات كهذه كانت تُرتدى كتمائم في أعلى الذراع اليسرى.

نُفذت الكتابة بإيقاع يلفت النظر: فنهاية الحرف الأخير من الكلمة الأخيرة جُرّت إلى الوراء في خط يسطر أسفل كل جملة مشكلاً مقاطع أفقية تفصل بين السطور (بذلك يبرز اسم الإمام الشيعي "علي" من بين الكلمات الأخرى). ولقد عُرفت زمرّدات مغولية أخرى منقوشة بالكتابة أو مزينة بزخارف نباتية. لكن ما تنفرد به هذه الزمردة تحديداً هو جمعها بين الكتابة والزخارف بالإضافة إلى وجود التاريخ عليها.

Amulette
Inde
Datée 1107 H./
1695-1696 après J.-C.
Émeraude de Colombie, sculptée en Inde
Poids : 217,8 carats
Largeur : 4 cm
JE.086

L'émeraude était une des pierres les plus prisées à la cour moghole. Elle était importée de Colombie et sculptée dans les ateliers de la cour. Les émeraudes, admirées en raison de la profondeur de leur vert, sont synonymes de printemps éternel.

Connue sous le nom de « Mogul-i Moghol », cette émeraude, d'une grandeur impressionnante, est ornée sur une de ses faces d'un motif folié : celui-ci se déploie à partir d'une rosette centrale, ses lignes fluides s'accommodant des irrégularités naturelles de la pierre. L'autre face, plate et lisse, porte une inscription faisant référence au chiisme. C'est la face qui devait être en contact avec la peau. Les émeraudes de ce type étaient portées au bras gauche en guise de *bazuband*.

La calligraphie crée un rythme intéressant : le dernier trait de la dernière lettre se prolonge, rebroussant chemin en soulignant chaque ligne au passage. Il délimite ainsi des registres horizontaux et souligne le dernier mot situé en fin de ligne de façon que le nom d'« Ali », l'imam du chiisme est mis en lumière.

On connaît d'autres émeraudes mogholes portant une inscription ou des motifs végétaux. C'est l'association des deux, ajoutée au fait qu'une date est ici indiquée, qui rend celle-ci unique.

Cup
India
17th century
Emerald (carved) and gold
Height: 10 cm
JE.180

This small emerald cup has a strong architectural shape: a hexagonal structure standing on a sturdy pillar. The form is echoed in the overall decoration of the cup itself: the exterior is covered with a carved honeycomb design more pronounced in the body of the cup than on the foot. Bands of chevrons delineating the facets and the rim accentuate its shape. A rosette circled in gold embellishes the base of the foot while the interior of the cup is entirely plain and smooth.

The great significance attached to the cup as a symbol of sovereignty from ancient times meant that it was often made in precious stone, but emerald cups are rare. The small size, the precious material and its deep translucent green make this particular cup an exquisite object indicative of the refined lifestyle of the Mughal court.

كأس
الهند
القرن السابع عشر الميلادي
زمرد (منحوت) وذهب
الارتفاع: 10 سم
JE.180

تتميز هذه الكأس الزمردية الصغيرة بشكلها الهندسي الصريح، قوامه بدن مسدس الأضلاع يستند إلى جذع متين. ويتردد هذا الشكل في زخارف الكأس نفسها؛ فعلى وجهها الخارجي أشكال مسدسة منحوتة على هيئة خلية نحل، على نحو أكثر بروزاً على البدن منه على القاعدة. وتزين واجهاته وحوافه أشرطة من الأسهم الشارية الشكل تؤكد شكل الكأس، بينما تظهر وردية محددة بالذهب في أسفل القاعدة. أما داخل الكأس فبقي أملس خالياً من الزخارف.

كانت الكؤوس في قديم الزمان ترمز إلى الملكية والسيادة، لذلك فقد كانت تصنع من الأحجار الكريمة، بيد أن الكؤوس المصنوعة من الزمرد نادرة. إن صغر حجم هذه الكأس وخامتها الثمينة ولونها الأخضر الداكن شبه الشفاف يجعلها من المقتنيات الفريدة التي تشي برفاهية الحياة في بلاط المغول.

Coupe
Inde
XVIIe siècle
Émeraude (sculptée) et or
Hauteur : 10 cm
JE.180

Cette petite coupe en émeraude a une forme fortement architecturale : elle se compose d'une structure hexagonale reposant sur un solide pilier. Son décor fait écho à ses formes architecturales : elle est recouverte à l'extérieur d'un motif en nid d'abeille, plus prononcé sur la coupe proprement dite que sur le pied. Des bandes de chevrons délimitant les côtés de l'hexagone et longeant le bord de la coupe soulignent la forme de l'objet. Une rosette encerclée d'or embellit la base du pied ; l'intérieur de la coupe est lisse et ne comporte aucun décor.

Les coupes, en raison de l'importance qui leur était accordée en tant que symboles de souveraineté, étaient souvent en pierre précieuse mais rarement en émeraude. Les petites dimensions de cette coupe, le matériau précieux qui la compose et son vert profond et translucide en font un objet exquis témoignant du mode de vie raffiné de la cour moghole.



Huqqa Base
India
1700 ca.
Nephrite jade, lapis lazuli, dark green jade, black jade, rubies, gold
Height: 18.4 cm
JE.044

A pattern of leaves and flowers wraps around the spherical body of this *huqqa* base, and the delineating in gold wire suggests a quality of precision in the inlayed design. Dark green and black jade, rubies and lapis lazuli stand out against the translucent nephrite jade.

Tobacco was imported to India from the New World at the beginning of the seventeenth century. Soon it was recognised to be harmful and, at times, it was banned, yet smoking became a courtly ritual and luxury items enhancing the pleasures of smoking were made. Such objects were also considered a symbol of status. The *huqqa* base would be filled with water, perhaps rose water, for purifying and cooling down the smoke. Similar *huqqas* are known and were probably made in the same workshop. Carvings from the Mughal court were much admired in China. This particular *huqqa* once belonged to the Chinese Emperor Quinlong (1736–1795), as his seal is inscribed on its base.

بدن نرجيلة
الهند
حوالي 1700م
يشم النفريت واللازورد الأزرق واليشم الأخضر الغامق واليشم الأسود والياقوت والذهب
الارتفاع: 18.4 سم
JE.044

تلف بدن النرجيلة الكروي زخارف على شكل تعريشة نباتية مورقة وزهور، ويدلل التحديد المنفذ بأسلاك ذهبية على الدقة التي تطلبها تنفيذ التصميم. أما اليشم الأخضر الغامق والأسود والياقوت واللازورد الأزرق فيبرز فوق أرضية من يشم النفريت شبه الشفاف.

كانت الهند في أوائل القرن السابع عشر قد بدأت تستورد التبغ من العالم الجديد. ثم سرعان ما اكتُشف ضرره، ومُنع التدخين في بعض الأحيان. لكنه بات من طقوس البلاط، فصُنعت أدوات مترفة تضفي المزيد من المتعة على التدخين غدت بدورها رمزاً للمكانة الاجتماعية. كان بدن النرجيلة يُملأ بالماء، أو ربما بماء الورد، لتنقية الدخان وتبريده. وهناك نراجيل مماثلة لها من المحتمل أنه تم صنعها في نفس الورشة. وكانت منحوتات بلاط المغول تحظى بإعجاب شديد في الصين. فهذه النرجيلة كانت يوماً ما ملكاً للإمبراطور الصيني، تشيان لونغ (1736-1795)، كما يؤكد ختمه الإمبراطوري الموجود على القاعدة.

Base de *huqqa*
Inde
Vers 1700
Néphrite, lapis-lazuli, jade vert foncé, jade noir, rubis et or
Hauteur : 18,4 cm
JE.044

Un décor de feuilles et de fleurs enveloppe la panse sphérique de cette base de *huqqa* (narguilé) ; les délimitations exécutées au fil d'or témoignent de la précision avec laquelle les incrustations ont été réalisées. Le jade vert foncé et le jade noir, les rubis et le lapis-lazuli ressortent sur la néphrite translucide.

Au XVII^e siècle, l'Inde importait du tabac du Nouveau Monde. Elle se rendit cependant rapidement compte que la consommation de tabac nuisait à la santé et celle-ci fut, par moments, interdite. Fumer devint cependant un rituel à la cour, et des objets de luxe destinés à augmenter le plaisir que procurait ce rituel furent fabriqués. La possession d'objets de ce genre dénotait par ailleurs un certain statut. La base d'un *huqqa* était remplie d'eau, peut-être d'eau de rose, afin de purifier et refroidir la fumée. Il existe d'autres *huqqas* de même type ; ils proviennent probablement du même atelier. La Chine admirait tout particulièrement les objets sculptés provenant de la cour moghole. On sait que ce *huqqa* a appartenu à l'empereur de Chine Qianlong (1736-1795), car son sceau figure sur la base.







Pair of bracelets
Egypt or Syria
11th century
Gold sheet, decorated with gold wire, granulation and repoussé
Diameter: 8 cm
JE.118

This type of bracelet is marked by a strong shape: a tubular body with two isosceles triangles forming a diamond. The shank has shallow alternating ridges while the inside is left simple and smooth for comfortable wear. The shank is also decorated with repoussé bands of alternating half-palmettes – a ubiquitous motif in Fatimid art in all media.

The clasp is incorporated discretely, being covered by the triangles which are decorated with delicate spirals, executed in fine wire and granulation. The minute detail in the overlaid decoration is typical of Fatimid jewellery.

The striking similarity between several gold jewellery pieces from the Fatimid period, especially in the decoration, suggests a distinct Fatimid taste. The custom of adorning the wrists with identical bracelets can be seen in representations on Fatimid pottery.

Of high quality workmanship, this pair of bracelets is one of the best known examples of a recognisable type made under Fatimid patronage in Egypt and Syria between 969 and 1171. A number of comparable bracelets are known. Similar bracelets were also made in silver.

زوج من الأساور
مصر أو سوريا
القرن الحادي عشر الميلادي
صفيحة ذهبية مزينة بأسلاك من ذهب ونقوش محبّبة وبارزة
القطر: 8 سم
JE.118

يتميز هذا النوع من الأساور بدقة تفاصيل صياغته وشكله الصريح، فجسمه أسطواني ينتهي بمثلثين متساويَّ الضلعين يتخذان معاً شكل الماسة. وعلى إطار السوار تحزيزات خفيفة وزخارف مكونة من شرائط بارزة تتناوب عليها أنصاف سعف النخيل والتي كانت من الزخارف المألوفة في جميع أشكال الفن الفاطمي. أما باطن السوار فقد تُرك ناعم الملمس خالياً من الزخارف ليريح من يلبسه.

تم تركيب المشبك على نحو ينسجم فيه مع التصميم، حيث يغطيه مثلثان مزينان بأشكال حلزونية دقيقة نُفذت بأسلاك رفيعة وحبيبات. والجدير بالذكر أن التفاصيل المنمنمة في زينة التلبيس هي من خصائص المصوغات الفاطمية.

ويؤكد التشابه الواضح بين مختلف قطع المصوغات الذهبية الفاطمية، خاصة من حيث الزخارف، وجود ذوق فاطمي متميز بحد ذاته. وتتجلى عادة تزيين المعصمين بأساور متطابقة أيضاً في الرسومات الموجودة على الخزف الفاطمي.

ونظراً لصياغته الممتازة الدالة على مهارة فائقة في الصنع، يمثل زوج الأساور هذا أحد أفضل النماذج المعروفة التي صُنعت في العهد الفاطمي في مصر وسوريا بين عامي 969 و1171 الميلاديين. توجد أمثلة مشابهة لهذه الأساور، وقد كان هذا النموذج يُصنع من الفضة أيضاً.

Paire de bracelets
Égypte ou Syrie
xie siècle
Feuille d'or, décor en or filigrané, granulé et repoussé
Diamètre : 8 cm
JE.118

Ce type de bracelet a une forme très marquée : il se compose d'un corps tubulaire et de deux triangles isocèles disposés en losange. L'extérieur de l'anneau présente de petites rainures alternées tandis que l'intérieur est resté lisse, de manière à ce que le bracelet soit agréable à porter. À l'extérieur, l'anneau comporte en outre des bandes décorées au repoussé de demi-palmettes alternées, un motif omniprésent dans l'art fatimide sous toutes ses formes.

Le fermoir a été discrètement logé sous les deux triangles, ornés de fines spirales filigranées et granulées. Le niveau de détail du décor est une des caractéristiques des bijoux fatimides.

L'étonnante similitude existant entre plusieurs bijoux en or datant de l'époque fatimide, notamment pour ce qui est du décor, semble indiquer que les Fatimides avaient des goûts bien précis. L'habitude qu'ils avaient d'orner leurs poignets de bracelets identiques, est prouvée par les figures représentées sur les poteries de l'époque.

Témoignant d'un grand savoir-faire, cette paire de bracelets est l'un des meilleurs exemples d'un type de bijou fabriqué sous le règne des Fatimides en Égypte et en Syriez entre 969 et 1171. On connaît un certain nombre de bracelets comparables. Des bracelets similaires étaient aussi fabriqués en argent.







Cup
Central Asia
Early 14th century
Gold, incised, inlaid with black compound
Height: 6 cm
JE.123

This faceted gold cup is unique. Gold vessels from the Mongol period are known, but none of them takes this shape. The cup is made of thick sheet, but the folding form of its body, its leaf-shaped thumb rest, its thin handle all give the impression that it is fashioned from a delicate sheet, an aspect heightened by its decoration, incised in very fine line. The thumb rest is decorated with a flower motif. Each of the eight facets of the body contains a rising phoenix, its tail intertwined with the cloud-like scrollwork of the background. The decorative motifs are of clear Chinese inspiration brought by the Mongols.

The incised lines of the decoration are filled with a black compound. The outcome is reminiscent of luxurious Mongol textiles, where designs are woven in gold against a dark ground, an affinity emphasised by the tassel-like band which runs along the cup's rim. This cup exemplifies the Mongol taste for opulence.

كأس
آسيا الوسطى
أوائل القرن الرابع عشر الميلادي
ذهب محزز ومحدد بمادة مركبة سوداء
الارتفاع: 6 سم
JE.123

هذه الكأس المضلعة فريدة من نوعها. فعلى الرغم من أن عصر المنغول عرف الآنية الذهبية، لم يأخذ أيٌ منها شكلاً كهذه. ومع أن هذه القطعة تحديداً صُنعت من صفيحة ذهب سميكة إلا أن شكل الطيات البادية على البدن، ومسند الإبهام الوريقي، ومقبضها الرفيع، كلها جعلتها تبدو وكأنها مصنوعة من صفيحة رقيقة. وزاد من هذا الإحساس زخارفها الرقيقة التي تم تنفيذها بالحزّ الرفيع. مسند إبهام الكأس مزين بزخرف وردي، ويظهر على كل ضلع من الأضلاع الثمانية رسم لطائر العنقاء الخرافي وهو يرتفع في السماء بينما يتداخل ذيله مع أشكال حلزونية تشبه السحب في الخلفية. ومن الواضح أن هذه العناصر الزخرفية تطورت بتأثير من الفن الصيني الذي جلبه المنغول.

ترتكز زخرفة هذه القطعة إلى خطوط محززة تم ملؤها بمادة مركبة سوداء. والنتيجة تذكرنا بالنسيج المنغولي الفخم الذي كانت زخارفه تُنسج باللون الذهبي على أرضية سوداء؛ وأكد هذا التشابه شريط على شكل شرَّابة النسيج يحيط بحافة الكأس العلوية. كل هذه السمات اتحدت لتضرب بهذه الكأس مثالاً على تذوق المنغول لرغد العيش.

Coupe
Asie centrale
Début du XIVe siècle
Or ciselé et incrusté de pâte noire
Hauteur : 6 cm
JE.123

Cette coupe en or facettée est une pièce unique. On connaît d'autres coupes en or de la période mongole, mais aucune ne présente cette forme. Bien que la coupe soit constituée d'une feuille d'or épaisse, les angles qu'elle présente, la forme foliée de son appui-pouce et la finesse de son anse contribuent à donner l'impression qu'elle a été façonnée dans une mince feuille d'or, un sentiment que renforce son décor très finement ciselé. L'appui-pouce est orné d'un motif floral. Chacune des huit facettes de la coupe comporte un phénix renaissant de ses cendres, dont la queue se mêle aux volutes de l'arrière-plan, semblables à des volutes nuageuses. Les motifs décoratifs dénotent clairement l'influence chinoise qui s'est exercée *via* les Mongols.

Les lignes ciselées du décor ont été remplies de pâte noire. L'effet produit fait songer aux luxueux textiles mongols avec leurs motifs tissés au fil d'or sur des fonds sombres, d'autant qu'une bande borde la coupe à la manière d'un galon. Cette coupe montre le goût que les Mongols avaient pour l'opulence.







HIND, FOUNTAIN HEAD
Spain
Mid-10th century
Bronze, cast and engraved
Height: 48.1 cm
MW.007

With a peaceful stance and an inward look in the eyes, this beautiful hind probably stood originally in one of the tenth-century Andalusian palaces with water cascading from its heart-shaped mouth. A closely related stag was found among the ruins of Madinat al-Zahra (near Cordoba) and both might have enhanced the same courtyard fountain, as the lions enhance the fountain in the court of the lions in the Alhambra – fountains being a very significant feature in Islamic palaces. A fountain with a hind and a stag would have high symbolic meaning, as the combination of male and female deer in mystical thought represents the unity of men and women in their spiritual journey.

The sculptural quality of this hind, particularly of its head, is stunning. Its abstract shape encapsulates the essence of the animal without being life-like. Details such as the alert movement in its ears are endearing.

Of highly stylised form, its abstract quality is emphasised even further by an overall arabesque design: stems swirl to create a regular pattern of encircled half-palmettes. The arabesque covering the hind ends in a border similar to textile tassels. The suggestion that the hind is dressed with an adorned garment, and accoutrements like the rosette on its head and the little plait of its mane emphasise the ceremonial aspect of this noble creature.

أيّلة، رأس نافورة
إسبانيا
منتصف القرن العاشر الميلادي
برونز، مسبوك ومنقوش بالحفر
الارتفاع: 48.1 سم
MW.007

وقفة هذه الأيّلة الرائعة توحي بالطمأنينة ونظرة عينيها بالتأمل، وهي على الأغلب جاءت من أحد قصور الأندلس في القرن العاشر الميلادي؛ وكانت المياه تنساب من فوهها الذي يتخذ شكل قلب. وقد تم العثور على أيّل مماثل لها في خرائب مدينة الزهراء (قرب قرطبة)، مما يرجح أنهما ربما كانا يزيّنان معاً نافورة أحد القصور في يوم ما، تماماً كما تزين الأسود نافورة بهو الأسود في قصر الحمراء. ومن المعروف أن النافورات كانت من السمات المميزة في القصور الإسلامية. والجمع بين الأيّل والأيّلة في نافورة واحدة يرمز في الفكر الصوفي إلى توحد الرجل والمرأة في رحلتهما الروحية.

الدقة الفنية في نحت هذه الأيّلة، بالذات الرأس، مبهرة. فالشكل التجريدي نجح في إبراز سمة الحيوان رغم ابتعاده عن التصوير الواقعي. وهناك تفاصيل مؤثرة كانتصاب الأذنين الدالتين على اليقظة.

الأيّلة محوّرة بأسلوب تجريدي يؤكده سطحها المغطى بنقش الأرابيسك. إذ تلتف سوق نباتية عليها لتخلق نسقاً منتظماً من أنصاف سعف محاطة بدوائر؛ وتنتهي الزينة بحاشية مشابهة لشرّابات منسوجة. والإيحاء بأن الأيلة تلبس ثوباً منقوشاً وتزين رأسها بوردية، وشعر رقبتها المجدول في ضفيرة صغيرة، كله يؤكد أن لهذا المخلوق النبيل سمة الاحتفالية.

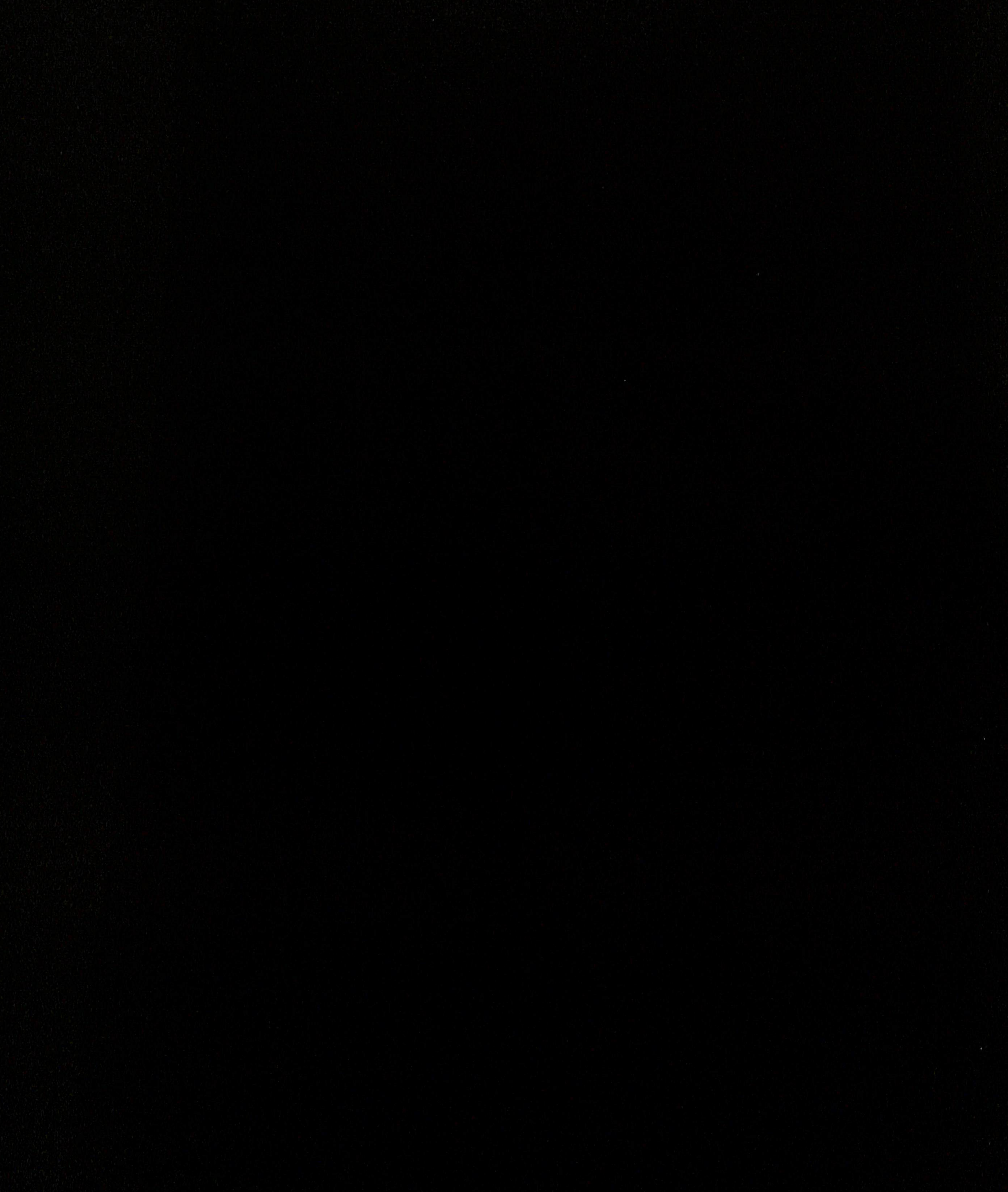
BICHE, BOUCHE DE FONTAINE
Espagne
Milieu du xe siècle
Bronze coulé et gravé
Hauteur : 48,1 cm
MW.007

Cette belle biche, à l'attitude paisible et au regard songeur, est probablement originaire d'un palais andalou du xe siècle ; là, l'eau devait tomber en cascade de sa bouche en forme de cœur. On a trouvé un cerf assez similaire dans les ruines de Madinat al-Zahra (près de Cordoue), et il est possible que tous deux aient orné la même fontaine, comme les lions de la fontaine située dans la cour des lions à l'Alhambra. Dans les palais islamiques, les fontaines sont des éléments architecturaux très importants. Une fontaine comportant une biche et un cerf devait avoir une fonction hautement symbolique, car l'association de ces deux animaux, mâle et femelle, représente dans la pensée mystique l'union des hommes et des femmes dans leur cheminement spirituel.

La qualité sculpturale de cette biche, notamment de sa tête, est étonnante. Pas de naturalisme, mais une forme stylisée qui rend compte des traits essentiels de l'animal. On notera quelques détails, comme ses oreilles dressées.

La dimension abstraite, que prête à l'animal sa forme stylisée, se trouve renforcée par un décor d'arabesques : les lignes ondulent, formant un motif régulier à base de demi-palmettes encerclées. Une bordure semblable à un galon en tissu met fin aux arabesques qui recouvrent le corps de la biche. Ainsi la biche semble-t-elle porter un costume ornementé, quelques accessoires – telles la rosette qu'il a sur la tête ou sa petite natte –, ajoutent à la solennité de cette noble créature.







Candlestick
Iraq
11th century
Sheet brass, worked in *repoussé*
Height: 30.6 cm
MW.106

The overall form of this candlestick is imposing and its proportions and decoration reflect superb balance. The purity of its lines and the simplicity of the *repoussé* technique are extremely effective. Trefoil arches run around the body creating an alternating mirrored pattern. A smaller scale version of the same motif appears on the neck. When lit, the brass of this beautiful candlestick would shimmer.

The interspersing almond bosses or tear-shaped motifs are reminiscent of candle drops while the cavetto of the drip tray is decorated with petal shapes which, when seen from above, have the appearance of a blooming rose (p. 119).

Although the main pattern decorating the body has its root in the stucco decoration of ninth-century Samarra in Iraq, in its decoration, this candlestick is most original.

شمعدان
العراق
القرن الحادي عشر الميلادي
نحاس أصفر مصفح ذو نقوش بارزة
الارتفاع: 30.6 سم
MW.106

يتميز هذا الشمعدان بحضوره القوي، أما نسبه وزخرفته فتشيان بتوازن رائع. ويعتمد جماله على نقاء خطوطه وبساطة تقنية نقشه البارز وهو عبارة عن عقود ثلاثية مفصصة تتعاكس في مواضع تبادلية. ويظهر العنصر الزخرفي ذاته على الرقبة، لكن بحجم أصغر. لا بد أن نحاس هذه القطعة الجميلة كان يتلألأ بضوء الشمعة عند إيقادها.

والنقوش البارزة اللوزيّة أو الدمعية الشكل على البدن تذكرنا بقطرات الشمع، في حين أن إفريز طبق الشمع السائل تزينه أشكال على هيئة بتلات ورود تبدو من علٍ وكأنها وردة تتفتح (صفحة 119).

وعلى الرغم من أن عنصر الزخرفة الرئيسي في البدن تعود جذوره إلى طراز الزخرفة الجصية في سامراء القرن التاسع الميلادي بالعراق، إلا أن زينة هذا الشمعدان تُعد فريدة من نوعها.

Chandelier
Irak
XIe siècle
Laiton en feuilles, travaillé au repoussé
Hauteur : 30,6 cm
MW.106

La forme générale de ce chandelier est imposante ; il est par ailleurs parfaitement proportionné, et son décor témoigne d'un même souci d'équilibre. La pureté de ses lignes, associée à la simplicité de la technique du repoussé, produit un effet saisissant. Des arcs trilobés courent tout autour du pied, créant une alternance de motifs en miroir. On retrouve le même décor, mais à plus petite échelle, sur la tige. À la lueur de la bougie, le laiton de ce magnifique chandelier devait scintiller.

Le pied est parsemé de petites bosses en forme d'amande ou de larme qui font songer à des gouttes de cire, tandis que le cavet de la bobèche est orné de pétales qui, vus de dessus, dessinent une rose épanouie (p. 119).

Bien que le principal motif ornemental du pied ait pour origine les décors de stuc élaborés au IXe siècle à Samarra, en Irak, l'ornementation de ce chandelier est dans son ensemble des plus originales.











Casket
Iran or north-west India
12th–13th century
Bronze, cast and inlaid with silver and black compound
Height: 17 cm
MW.010

This casket has a sturdy presence. It is secured with a hinge and fastening hasps overriding the detailed decoration. With its architectural profile, it stands like a sacred structure complete with a dome. Its extensive and dynamic figurative imagery includes enthroned rulers, camel, elephant and horse riders, animals in pursuit as well as harpies. Harpies appear frequently and can be seen in a heraldic position on each of the casket's feet.

Fascinating astrological representations are also incorporated; the base is decorated with the planetary figures, some of which have four arms suggesting a possible Hindu connection (p. 123).

An inscription in animated calligraphy on the lid enumerates good wishes to the owner. Some of the extensive silver inlay has been lost, but the casket has retained its rich quality.

صندوق
إيران أو شمال غربي الهند
بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين
برونز مسبوك ومطعم بالفضة مع مادة مركبة سوداء
الارتفاع: 17 سم
MW.010

لهذا الصندوق تكوين راسخ. وهو يُغلق بإحكام بواسطة مشبك مفصلي يعلو تفاصيل الزخرفة. ويأخذ الصندوق شكلاً معمارياً يجعله يبدو كمنشأة مقدسة تتوجها قبة. تشمل الزخرفة التشخيصية الكثيفة التي تكاد الحركة تدب فيها حكاماً متوجين، وراكبي ناقة وفيل وخيل؛ وهناك حيوانات تركض، بالإضافة إلى مخلوق خرافي بجسد عصفور ورأس امرأة. وتكثر صور هذا المخلوق في الزخرفة هنا، حيث يمكن رؤيته على كل رجل من أرجل الصندوق في وضع متقابل. ومن ضمن الزخارف أيضاً تصويرات فلكية بديعة، إذ تظهر على قاعدة الصندوق أشكال كوكبية، لبعضها أربع أذرع، مما يوحي بصلة هندوسية (صفحة 123).

وتزين الغطاء نقوش كتابية تنتهي برؤوس آدمية؛ وهي تحمل الأمنيات الطيبة لصاحب الصندوق. وعلى الرغم من أن بعض الفضة المستخدمة في تطعيم الصندوق قد فُقدت، إلا أنه احتفظ مع ذلك بثراء مظهره وفخامته.

Coffret
Iran ou Nord-Ouest de l'Inde
XIIe–XIIIe siècle
Bronze, coulé et incrusté d'argent et de pâte noire
Hauteur : 17 cm
MW.010

Ce coffret a une forte présence. Son couvercle se ferme grâce à une charnière et des moraillons, qui empiètent sur son décor fort détaillé. Avec sa forme architectonique, il fait songer à un édifice sacré, surmonté d'un dôme. Son imagerie figurative, abondante et enlevée, se compose de souverains intronisés, de cavaliers à dos de cheval, de chameau et d'éléphant, et aussi d'animaux en pleine poursuite et de harpies. Celles-ci sont nombreuses ; elles sont représentées sous une forme héraldique sur chacun des pieds du coffret.

À cela s'ajoutent des motifs astrologiques fascinants, ainsi que les figures planétaires qui ornent le dessous et sont dotées dans certains cas de quatre bras, ce qui pourrait indiquer un lien avec l'hindouisme (p. 123).

Le couvercle porte une inscription calligraphiée avec fougue : il s'agit de vœux destinés au propriétaire de l'objet. Quelques-unes des nombreuses incrustations d'argent ont été perdues, mais le décor de ce coffret n'en demeure pas moins riche.







Tray-stand
Syria or the Jazira
Mid-13th century
Brass, inlaid with silver
and black compound
Height: 25 cm
MW.110

An elaborate programme of iconography, teeming with figurative imagery and animated arabesque, swastika patterns and varied styles of calligraphy give this tray-stand a rich narrative, further enhanced by detailed inlay. The division into registers, themselves containing interlacing roundels and medallions, gives rhythm to the narrative. The themes relate to court life, from the symbolic scene of a figure sitting on a lion-throne with angels above, to entertainment scenes of music, dance and hunt (p. 129). Astrological imagery on the upper and lower parts of the stand give the iconography further symbolic undertones linking earthly 'paradise' to the heavenly realm.

The base of the stand is decorated with a sun motif and calligraphy. If the stand were used to support a tray, most of its decoration would not be in view. But, as is often the case with objects made in the Islamic world, their beauty extends to hidden parts.

The stand's workmanship and iconography relate it to other famous pieces made by the thirteenth-century artist-craftsman al-Mawsili.

قاعدة صينية
سوريا أو الجزيرة
منتصف القرن الثالث عشر الميلادي
نحاس أصفر مكفت بالفضة
ومادة مركبة سوداء
الارتفاع: 25 سم
MW.110

تتميز هذه القاعدة بتصوير قصصي مسهب، تساعد دقة التكفيت ومهارة المصنعية على إبرازه. إذ تظهر عليها عناصر زخرفية رمزية متنوعة تشمل تصويرات تشخيصية وزخارف الأرابيسك الحية والصلبان المعقوفة وأساليب مختلفة من الخط العربي. ولقد تم تقسيم المساحة إلى مقاطع تحتوي على دوائر صغيرة متداخلة ورنوك تضفي إيقاعاً جميلاً على التصوير القصصي. عليها مشاهد متنوعة من حياة البلاط، تتراوح من منظر رمزي لشخص جالسٍ على عرش الأسد تعلوه الملائكة، إلى مشاهد تصور سبل الترفيه آنذاك كالموسيقى والرقص والقنص (صفحة 129). كما تضفي تصويرات الأفلاك في الأجزاء العلوية والسفلية من القاعدة المزيد من الإيحاءات الرمزية التي تربط بين جنة الأرض وجنان السماء.

أما القاعدة من تحت فقد زُخرفت بصورة الشمس مع الكتابة. ولو كانت هذه القاعدة قد استخدمت فعلاً في حمل صينية، فلا بد أن معظم جمال زخارفها لم يكن يظهر للعيان. فكما هو حال غالبية القطع المصنوعة في العالم الإسلامي، لم يكن جمال زخارفها يقتصر على الأجزاء الظاهرة فقط بل يمتد إلى الخافية أيضاً. أسلوب تنفيذ هذه القاعدة وزخرفتها يشبه قطعاً أخرى صنعها الموصلي، أحد الحرفيين المشهورين في القرن الثالث عشر الميلادي.

Porte-plateau
Syrie ou Jezireh
Milieu du XIIIe siècle
Laiton incrusté d'argent
et de pâte noire
Hauteur : 25 cm
MW.110

Un programme iconographique complexe, mêlant images figuratives, arabesques enlevées, svastikas et divers styles calligraphiques, confère à ce porte-plateau une forte dimension narrative, qu'accentuent de minutieuses incrustations. La subdivision de la surface en plusieurs registres, comportant eux-mêmes un certain nombre de médaillons entrelacés, rythme le récit. Toutes les scènes ont trait à la vie de cour : de celle, symbolique, où des anges planent au-dessus d'une figure assise sur un « trône-lion » à celles qui sont consacrées aux divertissements, à la musique, à la danse ou à la chasse (p. 129). Les motifs astrologiques qui ornent la partie inférieure et la partie supérieure du porte-plateau donnent aussi à l'iconographie une dimension symbolique, puisqu'un lien est établi entre le « paradis » terrestre et le royaume des cieux.

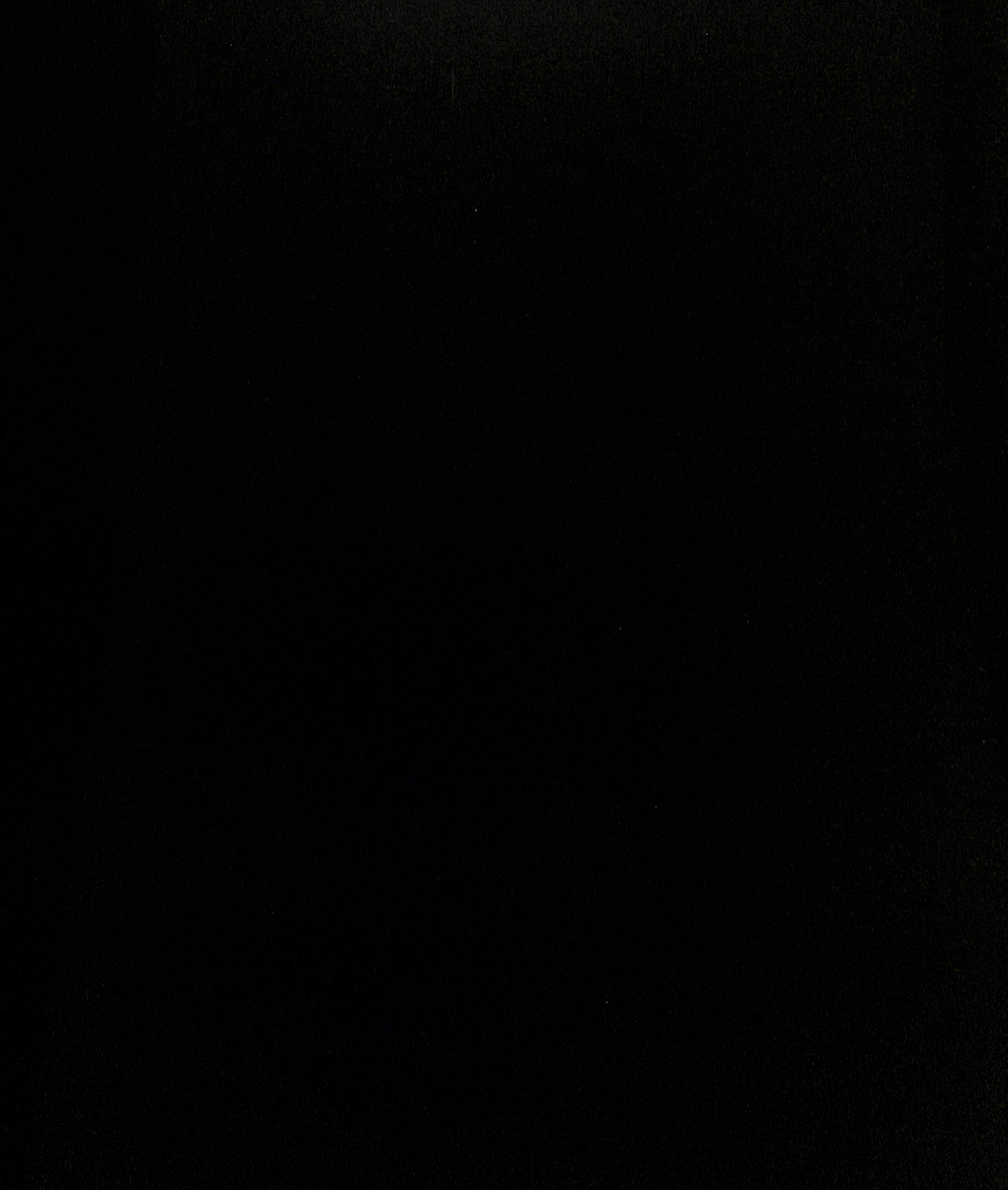
Le dessous du porte-plateau est orné d'un soleil et de caractères calligraphiés. Si ce support était effectivement utilisé pour poser un plateau, une majeure partie de sa décoration devait être invisible. La beauté des objets fabriqués dans le monde islamique s'étend souvent à leurs parties cachées.

L'iconographie et le mode de réalisation de ce porte-plateau permettent d'effectuer un rapprochement avec de célèbres pièces fabriquées au XIIIe siècle par l'artiste et artisan al-Mawsili.











Mosque lamp
Made for the Mausoleum
of Sultan al-Zahir Baybars
Syria (Damascus)
1277
Brass, inlaid with silver
and black compound
Height: 29 cm
MW.117

Objects that carry the name of the great ruler al-Malik al-Zahir Baybars are very rare. This lamp was made for his mausoleum and is inscribed with words that plead God to sanctify the sultan's spirit and illumine his tomb.

The spherical body and flaring neck is a shape that becomes very widely used in Mamluk glass lamps. On this lamp's body, decorative compartments are defined by a plain band; a central line of cursive calligraphy runs around the body, interspersed by multi-lobed rosettes, and another wide band of cursive calligraphy wraps around the neck, interspersed by roundels. A background of dense arabesque covers most of the lamp. The metal acquires transparency, though extensive piercing and light shining through would project beautiful patterns.

The lamp has lost its handles and probably originally had a foot. A tray would have held the oil or possibly a holder was suspended from the rim. Only traces from the inlay in silver and black compound which must have highlighted the lamp's decoration and given it great richness can be seen. However, the lamp's originality and beauty are still intact.

قنديل
صنع لضريح السلطان
الظاهر بيبرس
سوريا (دمشق)
1277م
نحاس مكفت بالفضة
ومادة مركبة سوداء
الارتفاع: 29 سم
MW.117

هذا القنديل من القطع النادرة جداً التي تحمل اسم السلطان العظيم الملك الظاهر بيبرس. وقد صُنع من أجل ضريحه ونُقشت عليه عبارات تضرع تقول: "قدس الله روحه ونور ضريحه". ويجدر الذكر أن شكل هذا القنديل ببدنه الكروي ورقبته التي تتسع إلى الأعلى قد شاع في مشكاوات العصر المملوكي الزجاجية. أما زخرفته، فيحدد كل قسم منها شريط مصمت خالٍ من الزخارف. ويظهر سطر كتابي متشابك الأحرف وسط البدن تتخلله جامات وردية مفصصة، وكذلك شريط كتابي آخر عريض حول الرقبة تتخلله دوائر زخرفية. وتغطي معظم مساحة القنديل خلفية من زخارف الأرابيسك الكثيفة المخرمة تكسب المعدن شفافية وتتيح للضوء الذي ينساب منه أن يطرح أشكالاً رائعة.

فقد القنديل مقابضه، وربما كانت له في الأصل قاعدة. وعلى الأغلب، كانت تصاحبه صينية لحمل الزيت، أو ربما كان الزيت يُحفظ في وعاء يعلق من فوهته. وبالرغم من أننا لا نرى سوى آثاراً قليلة للتكفيت بالفضة والمادة السوداء الذي لابد وأنه كان يبرز زخارف القنديل بشكل أكثر صراحةً، إلا أن روعة هذا العمل الفني لا تزال جلية للرائي.

Lampe de mosquée
Fabriquée à l'origine
pour le mausolée du sultan
al-Zahir Baybars
Syrie (Damas)
1277
Laiton incrusté d'argent
et de pâte noire
Hauteur : 29 cm
MW.117

Les objets portant le nom du grand souverain al-Malik al-Zahir Baybars sont très rares. Cette lampe fut fabriquée pour son mausolée et porte des inscriptions demandant à Dieu de sanctifier l'esprit du sultan et d'illuminer son tombeau.

Sa forme, à panse sphérique et à col évasé, est celle que présentaient alors très souvent les lampes en verre mameloukes. Sur la panse, les registres du décor ont été délimités par une bande toute simple. Une ligne d'écriture cursive, dans laquelle ont été intercalées des rosettes polylobées, fait tout le tour de la panse, tandis qu'une autre, parsemée de médaillons, fait le tour du col. En arrière-plan, un réseau d'arabesques d'une grande densité tapisse une majeure partie de l'objet. Le métal a acquis une certaine transparence en raison de ses nombreuses perforations ; lorsque la lumière passait à travers celles-ci, elle devait projeter de magnifiques motifs sur les surfaces environnantes.

La lampe a perdu ses anses. Elle avait aussi probablement un piédouche. Il devait en outre y avoir un réservoir d'huile, à moins qu'un récipient n'ait été suspendu au bord du col. Il ne reste plus que quelques traces des incrustations d'argent et de pâte noire qui devaient enrichir et rehausser l'ornementation. Cette lampe a cependant conservé son originalité et sa beauté.







Pen case

Made for the Ilkhanid vizier,
Shams al-Din Muhammad Juvaïni
Western Iran
Second-half of the 13th century
Brass, inlaid with gold and silver
Length: 19.8 cm
MW.221

This luxurious pen case is covered in dense decoration executed to a high level of workmanship. It is a rare example of the tradition of state pen cases referred to in historical texts. Inlaid with gold and silver, it signifies status and high rank. Inside the cover an inscription in cursive script refers to the vizier, Shams al-Din Juvaïni, an important patron in the court of the Mongols, bestowing on the pen case further historical significance. Signs of wear in the decoration suggest that the pen case had served its function a great deal.

The extensive representations of birds, from flying to heraldic position to scroll endings, brings association with *The Conference of the Birds* by the thirteenth-century poet and mystic Farid Uddin Attar – an epic allegory of the soul's search for unity with the divine. The architectural form of the inkwell housed within the pen case reinforces this symbolic aspect: the door-shaped lid being no less than a metaphorical gateway to the journey of knowledge (p. 139).

مقلمة

صُنعت للوزير الإلخاني،
شمس الدين محمد الجويني
غرب إيران
النصف الثاني من القرن الثالث عشر الميلادي
نحاس أصفر مكفت بالذهب والفضة
الطول: 19.8 سم
MW.221

تعكس الزخارف الكثيفة التي تغطي هذه المقلمة الفخمة مهارة حرفية عالية. وهي نموذج نادر للمقلمات الرسمية التقليدية التي تشير إليها النصوص التاريخية. ويشهد تكفيتها بالذهب والفضة على مكانة ومنصب عاليين. بداخل الغطاء كتابة بخط النسخ تُشير إلى الوزير شمس الدين الجويني، أحد أهم رعاة الفنون في البلاط المنغولي، مما يزيد من أهمية هذه المقلمة التاريخية. وتدل علامات البلى في الزخارف على الاستعمال الكثير لهذه القطعة.

ويذكرنا التصوير المكثف للطيور بين وضع التحليق والتقابل وفي نهايات الزخارف الحلزونية بمنظومة "منطق الطير" لشاعر القرن الثالث عشر الصوفي فريد الدين العطار، وهي ملحمة رمزية عن سعي الروح للتوحد مع خالقها. ويؤكد شكل المحبرة الهندسي داخل المقلمة هذا الجانب الرمزي، فغطاؤها الشبيه بالباب ما هو إلا كناية عن بوابة إلى رحلة في المعرفة (صفحة 139).

Plumier

Fabriqué pour le vizir ilkhanide
Shams al-Din Muhammad Juvaïni
Iran occidental
Seconde moitié du XIIIe siècle
Laiton incrusté d'or et d'argent
Longueur : 19,8 cm
MW.221

Ce plumier de luxe est tapissé d'un décor très dense et merveilleusement exécuté. C'est une des rares pièces illustrant la tradition des plumiers d'État à laquelle il est fait référence dans les textes historiques. Ses incrustations d'or et d'argent renseignent sur le statut et le haut rang de son propriétaire. À l'intérieur du couvercle, une inscription en écriture cursive mentionne le nom d'un important commanditaire à la cour des Mongols, le vizir Shams al-Din Juvaïni, ce qui confère à ce plumier une dimension doublement historique. Les marques d'usure que présente le décor permettent de penser que l'objet a été beaucoup utilisé.

Les innombrables oiseaux – représentés, par exemple, en plein vol, dans une position héraldique ou en bout de rinceaux – font songer à *La Conférence des oiseaux* du poète et mystique du XIIIe siècle Farid Uddin Attar ; cette allégorie épique traite de la quête de l'âme à la recherche d'une union avec le divin. La forme architecturale de l'encrier logé à l'intérieur du plumier renforce cet aspect symbolique, le couvercle en forme de porte étant métaphoriquement la porte d'accès au voyage de la connaissance (p. 139).







Pen case
Iraq or Syria
Late 13th century
Brass, inlaid with gold and silver
Length: 23 cm
MW.121

The imagery on this pen case is rendered with the precision of miniature painting. The scenes represented relate to court life, from drinking to hunting and playing music. The representation on the lid, set within three main roundels, is clearly symbolic: a central royal figure seated on a throne holds a cup while a hunter can be seen in roundels on either side. Smaller cartouches are decorated with birds among scrollwork. The background is densely filled, mainly with a swastika motif. A band of cursive and ornamental Kufic calligraphy decorates the edge of the lid; the benedictory wishes bestow eternal glory, safe life, increasing prosperity, power, great authority and dignity. Pen boxes were of significance in both court and administrative contexts and the extensive decoration, on the outside, the inside of the lid and the base, together with the gold and silver inlay make it a luxurious object intended for a wealthy owner. The workmanship and the quality of draughtsmanship in this pen case are remarkable.

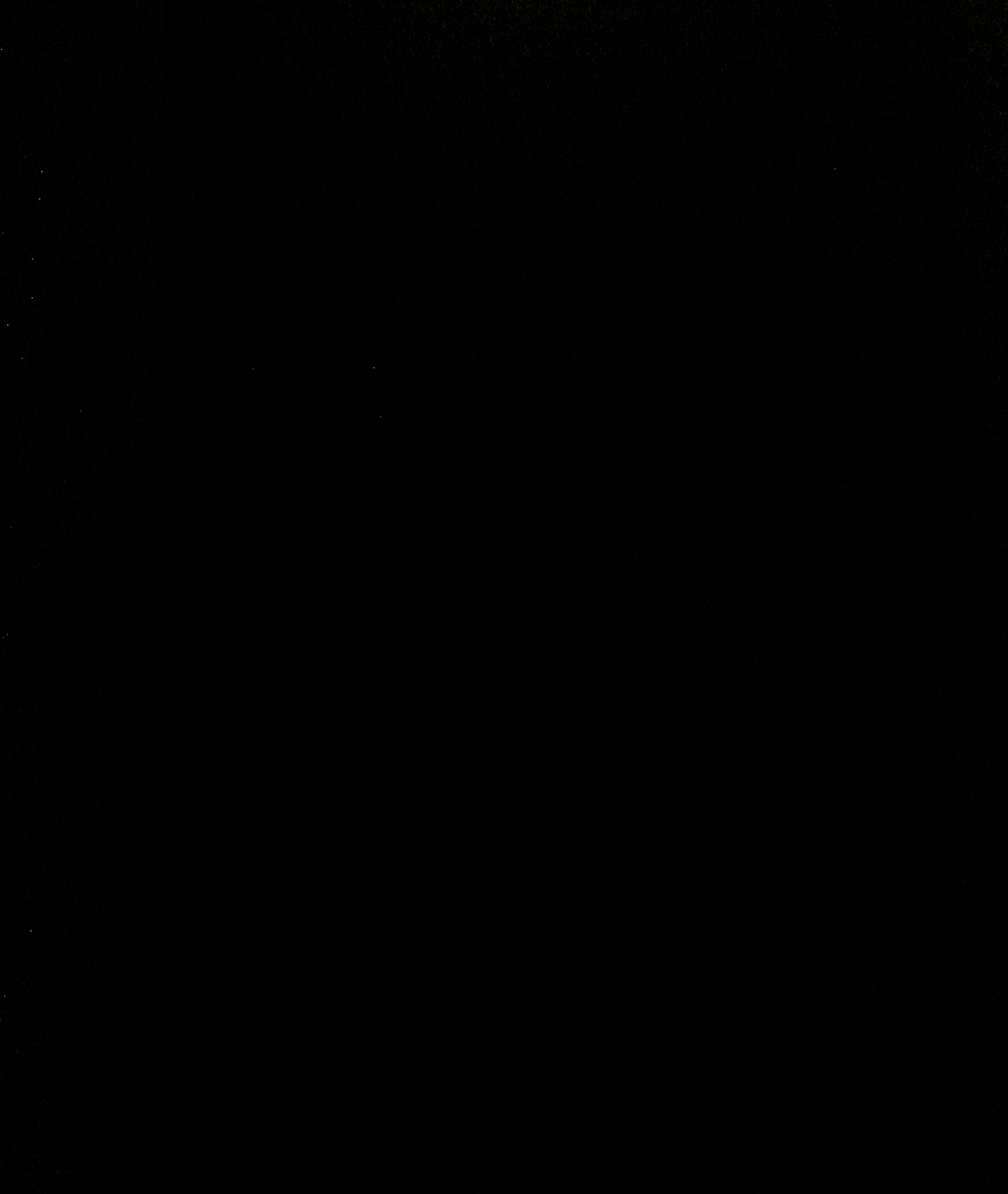
مقلمة
العراق أو سوريا
أواخر القرن الثالث عشر الميلادي
نحاس أصفر مكفت بالذهب والفضة
الطول: 23 سم
MW.121

تم تنفيذ صور هذه المقلمة بدقة رسوم المنمنمات، وتشمل مناظر من حياة البلاط كصور العازفين ومشاهد الشرب والصيد. ومن الواضح أن التصاوير الموجودة على الغطاء داخل ثلاث دوائر رئيسية رمزية بحتة؛ إذ يظهر في وسطها حاكم معتلياً عرشه وممسكاً بكأس في يده، بينما يحاذيه قناص في دائرة على كل جانب. أما الخراطيش الأصغر، فقد تم تزيينها بصور طيور تحيطها لفائف. والخلفية مغطاة بعناصر أغلبها على شكل صليب معقوف؛ في حين تزدان حواف الغطاء بشريط زخرفي من الكتابات الكوفية المتداخلة يحمل دعاءً بـ"العز الدائم والعمر السالم والاقبال الزائد والدولة ... الامر العالى (و) الكرامة". وكان للمقلمات مكانتها في محيط البلاط والإدارة على حد سواء. وما الزخارف الكثيفة على البدن وداخل الغطاء وخارجه، وكذلك التكفيت بالذهب والفضة، إلا دليل على أن هذه المقلمة الفاخرة قد صُنعت خصيصاً لأحد الأثرياء؛ وهي تنطق ببراعة صناعتها وتصميمها.

Plumier
Irak ou Syrie
Fin du XIIIe siècle
Laiton incrusté d'or et d'argent
Longueur : 23 cm
MW.121

Le décor de ce plumier a toute la précision des miniatures. Les scènes représentées ont trait aux plaisirs de la cour : la boisson, la chasse ou la musique. Les scènes du couvercle, placées à l'intérieur de trois grands médaillons, ont clairement un sens symbolique : la figure royale du médaillon central, assise sur un trône et tenant une coupe, est flanquée de deux chasseurs, logés chacun dans un des médaillons latéraux. Des oiseaux apparaissent au milieu de rinceaux à l'intérieur de médaillons plus petits. L'arrière-plan est tapissé de motifs ornementaux, essentiellement des svastikas. Sur le côté du couvercle court une ligne d'écriture coufique, cursive et ornementale, souhaitant au propriétaire une gloire éternelle, une vie sans dangers, une prospérité grandissante, ainsi que pouvoir, autorité et dignité. Les plumiers étaient des objets importants tant à la cour que dans l'administration. L'ampleur du décor – qui tapisse toute la surface extérieure apparente, l'intérieur du couvercle et le dessous du plumier – mais aussi les incrustations d'or et d'argent font de celui-ci un objet de luxe, destiné à un riche propriétaire. La qualité du dessin et de la réalisation est remarquable.







Candlestick
Made by Sa'd Ibn Abdallah
for Abu Ishaq Inju
Iran (probably Shiraz)
1341–1356
Brass, inlaid with gold,
silver and black compound
Height: 34.5 cm
MW.122

This sumptuous candlestick inlaid with gold and silver was made for Abu Ishaq Inju, ruler of Fars (1341–1356), as the inscription around the body reveals. His capital, Shiraz, was a centre of poetry as well as the arts, and it was probably where this candlestick was made. The entire object is covered in detailed decoration with substantial figurative representations. The royal scenes might refer to specific people such as Abu Ishaq himself, his mother or his wife or could be purely symbolic. Particular details such as the female's attendant holding a book might be inspired by the reality of the Ilkhanid court, while the enthroned monarch with lions and angels is part of a deeply-rooted symbolic iconography and a well-established imagery of the period. Closer inspection reveals that the object is abuzz with life created by dynamic representations of realistic and supernatural creatures. The lavish workmanship denotes a high command of chasing and inlay techniques.

شمعدان
صنعه سعد بن عبد الله
لأبي إسحاق إينجو
إيران (غالباً شيراز)
1341-1356م
نحاس أصفر مكفت بالذهب
والفضة ومادة مركبة سوداء
الارتفاع: 34.5 سم
MW.122

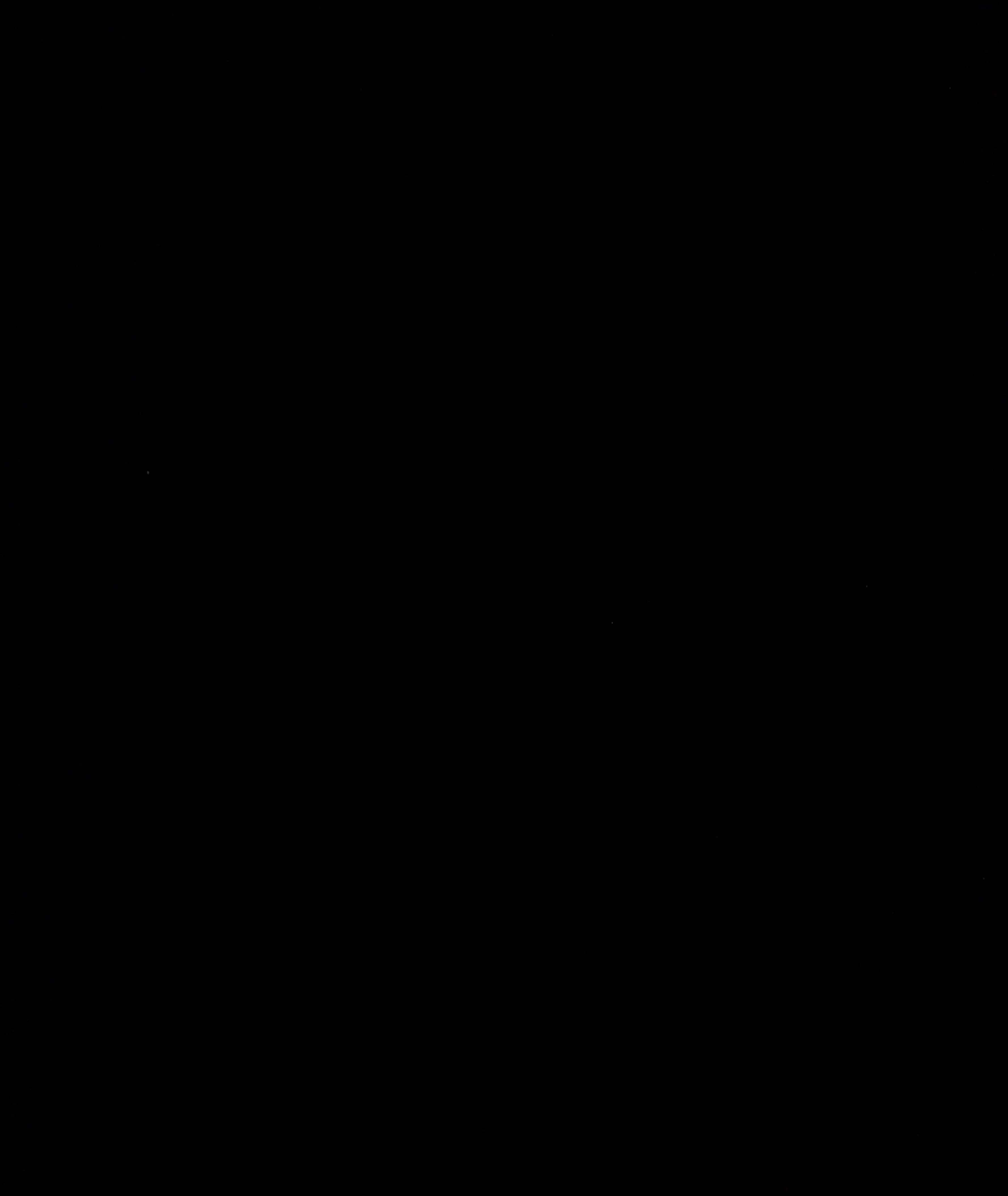
صُنع هذا الشمعدان الفخم والمكفت بالذهب والفضة خصيصاً من أجل أبي إسحاق إينجو، والي فارس (1341-1356م)، كما يشير النص المحيط ببدنه. كانت عاصمته شيراز، حيث صُنع هذا الشمعدان على الأغلب، مركز الشعر والفنون. مساحة الشمعدان كلها مغطاة بزخارف مفصلة وصور تشخيصية كثيرة. وربما تشير المشاهد الملكية عليه إلى شخصيات معينة كأبي إسحاق نفسه وأمه أو زوجته، أو لعلها كانت مجرد صور لها مدلولات رمزية. وبعض تفاصيله كالوصيفة الممسكة بكتاب مثلاً ربما تكون مستوحاة من واقع البلاط الإلخاني، بينما يمثل الحاكم المعتلي عرشه والأسود والملائكة المصاحبة له جزءاً من رموز قديمة راسخة وصور شاعت في تلك الفترة.

إذا ما أمعنّا النظر في الزخرفة سنجدها مفعمة بالحياة التي يبعثها فيها التمثيل الحي لكائنات واقعية وخرافية. وتنطق جودة العمل ودقته بمهارة عالية في فن النقش البارز والتكفيت.

Chandelier
Fabriqué par Sa'd Ibn Abdallah
pour Abou Ishaq Inju
Iran (probablement Shiraz)
1341-1356
Laiton incrusté d'or, d'argent
et de pâte noire
Hauteur : 34,5 cm
MW.122

Ce somptueux chandelier incrusté d'or et d'argent fut fabriqué pour Abou Ishaq Inju, souverain du Fars (1341-1356), comme le révèle l'inscription située autour du pied. La capitale du Fars, Shiraz, était un grand centre littéraire et artistique, et c'est probablement de là que le bougeoir est originaire. Il est entièrement tapissé d'un décor très détaillé comportant d'importantes représentations figuratives. Les scènes constituées de figures royales font peut-être référence à des personnages spécifiques tels Abou Ishaq Inju lui-même, sa mère ou son épouse, mais elles pourraient aussi être purement symboliques. La vie à la cour ilkhanide a peut-être servi de source d'inspiration à certains détails, comme la scène montrant une figure féminine avec un serviteur ayant un livre à la main. D'autres font en revanche partie d'une iconographie symbolique aux origines fort lointaines et d'une imagerie bien établie à cette époque. Citons, par exemple, l'image du monarque sur son trône, accompagné de lions et d'anges. Un examen plus attentif de l'objet révèle qu'il grouille de vie : il est en effet orné de créatures réalistes ou surnaturelles représentées de manière enlevée. Le somptueux décor de ce chandelier dénote une grande maîtrise du repoussé et de l'incrustation.







Yatagan and Scabbard
Made by Mustafa Ibn
Kemal al-akshehri
during the reign of Bayézid II
(1481–1512)
Turkey
1500 ca.
Steel, inlaid gold,
wood and leather
Length: 76 cm
AA.006

This is the earliest known imperial Ottoman *yatagan* (short sword). It might have been commissioned by Sultan Bayézid II as a gift for his grand vizier Hersekzade Ahmed Pacha (1456–1517). Inscriptions on one side of the steel blade state that it was made in the reign of Bayézid, the son of Mehmed Khan, and enumerate his attributes. The other side has a benedictory inscription with the wish of "long life as long as the dove coos" (*"tul al-'umr ma nahat hamamatun"*), while the spine of the blade reveals the name of the owner, *Amir al-Umara*, prince of princes, the noble Ahmed Pacha, son of Hersek Khan. The imposing Thuluth calligraphy executed in gold overlay accentuates the elegant line drawn by the blade, enhancing its symbolic sharpness as the word is considered mightier than the sword. The decoration on the pommel with colourful floral arabesque, echoed in the sheath, contributes to the luxurious aspect of the sword as a ceremonial accoutrement.

The *yatagan* was taken out of Turkey by the last Ottoman Sultan, Mehmed VI, when he went into exile in 1922. It was later sold to Rex Ingram, the silent film producer in Nice, a rather interesting journey that led it to Qatar.

يطغان وغمد
صنعهما مصطفى بن كمال
الأقشهري خلال حكم
بايزيد الثاني (1481-1512م)
تركيا
حوالي 1500م
فولاذ مطعم بالذهب،
وخشب وجلد
الطول: 76 سم
AA.006

هذا أقدم يطغان (سيف قصير) ملكي عثماني معروف لدينا، ويُعتقد أن السلطان بايزيد الثاني أمر بصناعته هدية لوزيره هرسك زاده أحمد باشا (1456-1517م). تشير الكتابة المنقوشة على أحد جانبي النصل الفولاذي أنه صُنع في عهد بايزيد بن محمد خان، وتعدد صفاته. وعلى جانبه الآخر نقش يحمل الدعاء بـ "طول العمر ما ناحت حمامةٌ"، بينما يظهر اسم المالك على سن النصل: أمير الأمراء الشريف أحمد باشا بن هرسك خان. وعلى النصل كتابات بخط الثلث منفذة بالذهب تبرز خطوطه الأنيقة مؤكدةً أن الكلمة أمضى من السيف. بينما تزخرف رمانة المقبض عناصر أرابيسك مزهرة تتكرر أيضاً على الغمد لتضفي على السيف فخامةً تليق بوظيفته الرسمية.

وقد أخذ محمد السادس، آخر السلاطين العثمانيين، اليطغان معه إلى منفاه سنة 1922، ثم بيع إلى "ريكس إنغرام" منتج الأفلام الصامتة في مدينة نيس لتحط به الرحال أخيراً في قطر بعد رحلة شيّقة.

Yatagan et fourreau
Fabriqué par
Mustafa Ibn Kemal al-akshehri
sous le règne de Bayézid II
(1481-1512)
Turquie
Vers 1500
Acier incrusté d'or ; bois et cuir
Longueur : 76 cm
AA.006

Ce *yatagan* (courte épée) de l'Empire ottoman est le plus ancien connu à ce jour. Peut-être fut-il commandé par le sultan Bayézid II pour son grand vizir Hersekzade Ahmed Pacha (1456-1517). Sur l'une des faces de la lame d'acier, des inscriptions précisent que l'objet fut fabriqué sous le règne de Bayézid, fils de Mehmed Khan, et énumèrent les qualités du sultan. L'autre face porte une inscription souhaitant au propriétaire « longue vie, une vie qui dure tant que la colombe roucoulera » (*« toul al-'oumr ma nahat hamamatoun »*). Le tranchant de la lame révèle, quant à lui, le nom du propriétaire : *Amir al-Oumara*, prince des princes, le noble Ahmed Pacha, fils de Hersek Khan. Dorée, l'imposante calligraphie tuluth souligne l'élégante ligne de la lame, renforçant symboliquement son tranchant, car les mots sont considérés être plus puissants que les épées. Le décor du pommeau, à base d'arabesques florales colorées reprises sur le fourreau, contribue à donner à l'épée l'aspect luxueux convenant à une arme de cérémonie.

Ce *yatagan* suivit en exil en 1922 le dernier sultan ottoman, Mehmed VI, et fut vendu à Nice à Rex Ingram, réalisateur et producteur de films muets. Ce périple intéressant allait finalement se terminer au Qatar.



Kashkul
(dervish's begging bowl)
West Iran
1550 ca.
Brass, cast, engraved
Height: 7.4 cm
Length: 38 cm
MW.019

Of great elegance, the overall outlines of this *kashkul* extend generously to articulate a boat form. This traditional shape with endings in dragon heads can be seen in other examples, but here it excels in refinement. The shape is also reminiscent of the crescent moon, an association that is reinforced by the luminous brass.

The engraved decoration consists mainly of cartouches of arabesque, typical of the Safavid style, and the restraint in ornament adds to the elegance of the object. Inside there is a decoration with the Persian benedictory inscription meaning "A good end!" (p. 151). The calligraphy around the rim contains a Shi'ite prayer and honours the Twelve Holy Imams.

A *kashkul* or begging bowl is one of the few objects that an itinerant Shi'ite dervish would carry with him (the bowl would hang from a chain, here missing). Although a dervish is expected to renounce worldly possessions, a begging bowl can be a work of art and this particular example is of stunning beauty. Beauty and worship are not dissociated and a dervish's bowl could be considered an item of veneration.

كشكول
(وعاء الدراويش لجمع العطايا)
غرب إيران
حوالي 1550م
نحاس أصفر، مسبوك ومنقوش
الارتفاع: 7.4 سم
الطول: 38 سم
MW.019

تنساب خطوط هذا الكشكول بحرية وذوق رفيع معطيةً إياه شكل قارب. ويمكن رؤية هذا الشكل التقليدي الذي ينتهي برؤوس تنانين تتوج الطرفين في نماذج أخرى، لكن هذا النموذج تحديداً يتميز بدقة صنعه ورقته. وشكل الكشكول يشبه الهلال، ويؤكد هذا الإيحاء بريق النحاس الأصفر.

تتميز هذه القطعة بقلة زخرفتها مما زاد من أناقتها. وتتكون هذه النقوش أساساً من خراطيش تزينها زخارف الأرابيسك التي يتميز بها الطابع الصفوي، وداخل الكشكول نقوش تحمل دعاءً فارسياً للتبرك: "عاقبة خير باد" (أو النهاية الطيبة) (صفحة 151). ويطوق حافته دعاء شيعي وتبجيل للأئمة الاثني عشر الشرفاء.

الكشكول – أو وعاء الصدقات – من المتاع القليل الذي كان الدرويش الشيعي المتجول يحمله معه (وكان عادةً يتدلى من سلسلة، لكنها مفقودة في هذه القطعة). وعلى الرغم من أن الدراويش أنفسهم عُرف عنهم الانصراف عن متاع الدنيا، لم يمنع ذلك أن تكون أوعية الصدقات تحفاً فنية رائعة، كما هو الحال في هذا الكشكول الجميل. فليس هناك من تعارض بين الجمال والعبادة؛ وكان يمكن اعتباره من أمارات التقوى.

Kashkul (sébile de derviche)
Iran occidental
Vers 1550
Laiton coulé et gravé
Hauteur : 7,4 cm
Longueur : 38 cm
MW.019

Les contours fort élégants de ce *kashkul* s'allongent généreusement pour prendre la forme d'un bateau. De nombreux *kashkuls* se présentent sous cette forme traditionnelle, avec un dragon à chaque extrémité, mais ici le raffinement est très grand. Cette forme n'est pas sans rappeler non plus celle du croissant de lune, auquel on songe d'autant plus facilement que le laiton est lumineux.

Le décor gravé, qui se compose essentiellement d'arabesques organisées en médaillons, est typiquement safavide, et la sobriété de l'ornementation ajoute à l'élégance de l'objet. À l'intérieur figure un décor comportant une inscription en persan qui signifie « Une bonne fin ! » (p. 151) et a valeur de bénédiction. La ligne calligraphiée à l'extérieur, au bord de la sébile, reprend une prière chiite et rend hommage aux douze saints imams.

Un *kashkul*, ou sébile de mendiant, est un des rares objets qu'un derviche chiite itinérant emporte avec lui (la sébile est normalement accrochée à une chaîne, ici absente). Bien qu'on attende d'un derviche qu'il renonce aux biens de ce monde, sa sébile peut très bien être une œuvre d'art ; celle-ci est d'une extraordinaire beauté. Beauté et dévotion vont de pair, et une sébile de derviche pouvait être considérée comme un objet de vénération.











Jug
Turkey
Early 16th century
Silver, cast, with engraved and gilded decoration
Height: 10.2 cm
MW.043

This jug is marked by a balance of form and decoration. The simple globular body and cylindrical neck are enhanced by the dragon handle with its dynamic outline.

The jug draws inspiration from a recognisable fifteenth-century type from Timurid Iran. This jug, however, is very Ottoman in spirit, especially in its arabesque decoration, familiar in Ottoman art of other media. Stems draw strong curves holding bunches of blossoms and leaves that are compact without being crowded. The gilding gives the arabesque design in relief an attractive hue and makes it come to life against the ring-matted ground.

Silver is believed to have a purifying effect on water and was therefore appropriate for vessels serving water whether to drink or for ablution. In the Ottoman court, silverware was, at times, stamped with the sultan's *tughra*; a stamp inside the neck of this jug is said to designate the *tughra* of Sultan Sélim, but the stamp is too worn for a conclusive reading.

إبريق
تركيا
أوائل القرن السادس عشر الميلادي
فضة، مسبوك ومزين بزخارف محفورة ومذهّبة
الارتفاع: 10.2 سم
MW.043

يتميز هذا الإبريق بانسجام زخارفه مع شكله العام. فجسمه مكور وعنقه أسطواني، أما مقبضه فهو على هيئة تنين يضفي على القطعة سمة حيوية بشكله الديناميكي.

الإبريق مستوحى من قطع عُرفت في إيران التيمورية في القرن الخامس عشر الميلادي، لكنه مع ذلك يصطبغ بروح عثمانية تتجلى في زخارف الأرابيسك التي تظهر في أشكال الفنون العثمانية الأخرى. فهناك سوق نباتية ملتفة تحمل باقات من الزهور والوريقات المتقاربة دون تزاحم. وطلاء الذهب يضيء زخرفة الأرابيسك البارزة ويبعث فيها نوعاً من الحيوية تتباين مع الأرضية المطفأة المغطاة بالدوائر.

كان القدماء يعتقدون بأن الفضة تساعد على تطهير الماء، لذا كانت مناسبة لصنع أواني الشرب والوضوء. وفي البلاط العثماني، كانت القطع الفضية تختم أحياناً بختم السلطان. والختم الصغير في داخل عنق هذا الإبريق يعود على الأرجح إلى السلطان سليم، لكنه ممحيّ إلى درجة لا تسمح بقراءته بوضوح.

Pichet
Turquie
Début du XVIe siècle
Argent coulé, décor gravé et doré
Hauteur : 10,2 cm
MW.043

On notera dans ce pichet l'harmonieux équilibre des formes et de l'ornementation. Le contour enlevé de l'anse en dragon fait ressortir la simplicité de la panse sphérique et du col cylindrique.

Cet objet s'inspire clairement d'un type de pichet fabriqué en Iran au temps des Timurides, au XVe siècle. Il est cependant tout à fait conforme à l'esprit de l'art ottoman, comme en témoigne notamment son décor à base d'un type d'arabesques courantes dans l'art ottoman sous toutes ses formes. Les tiges se courbent fortement et portent des bouquets de fleurs et de feuilles compacts sans pour autant être surchargées. La dorure donne aux arabesques en relief une teinte plaisante et les fait se détacher du fond grenu.

Étant donné qu'on prête à l'argent une action purificatrice sur l'eau, on pensait que c'était le matériau dans lequel il convenait de fabriquer les objets devant servir à verser l'eau consommée pour étancher la soif ou pour les ablutions. À la cour ottomane, l'argenterie portait par moments la *tughra* du sultan. À l'intérieur du col de ce pichet figure une estampille censée être la *tughra* du sultan Sélim, mais elle est trop usée pour pouvoir être identifiée avec certitude.



Planispheric astrolabe
Hamid ibn al-Khidr al-Khujandi
Iran (Rayy) or Iraq (Baghdad)
Dated 374 A.H./984–985 A.D.
Brass, cast
Diameter: 15 cm
SI.005

The fundamentals of the astrolabe were established in ancient Greece. It was widely used and developed in the Muslim world before being re-introduced to Europe, by the early twelfth century, through Islamic Spain. It served as a calculation instrument to compute astronomical, astrological and topographical functions; one of its principal uses in Islam was to determine prayer time and define the direction to Mecca.

Planispheric astrolabes like this one were the most popular, probably because their shape was more practical. Primarily a functional instrument, an astrolabe's beauty reflected the harmonious geometry in the motions of the heavens. The refined tracery of design in this example, from the bird-shaped pointers for the stars to the decorated suspension piece, enhances its appearance. This astrolabe bears the signature of one of the leading astronomers and mathematicians of the Muslim world, Hamid ibn al-Khidr al-Khujandi and the year 374 of the Hijra (984–985 A.D.). It is one of the most beautiful and significant astrolabes of the period.

إسطرلاب أسطواني مسطح
صنعه حامد بن الخضر الخجندي
إيران (الري) أو العراق (بغداد)
مؤرخ 374 هـ/ 984-985م
نحاس أصفر، مسبوك
القطر: 15 سم
SI.005

يعود أساس الإسطرلاب إلى اليونان القديمة، وقد استخدمه العالم الإسلامي بكثرة وطوره قبل أن ينتقل ثانية إلى أوروبا عبر الأندلس في أوائل القرن الثاني عشر الميلادي. وكان يستخدم أصلاً كأداة لتحديد فلك الأبراج ومواقع النجوم والجهات الأصلية؛ وتركز استعماله في الإسلام أساساً في تحديد مواقيت الصلاة واتجاه القبلة.

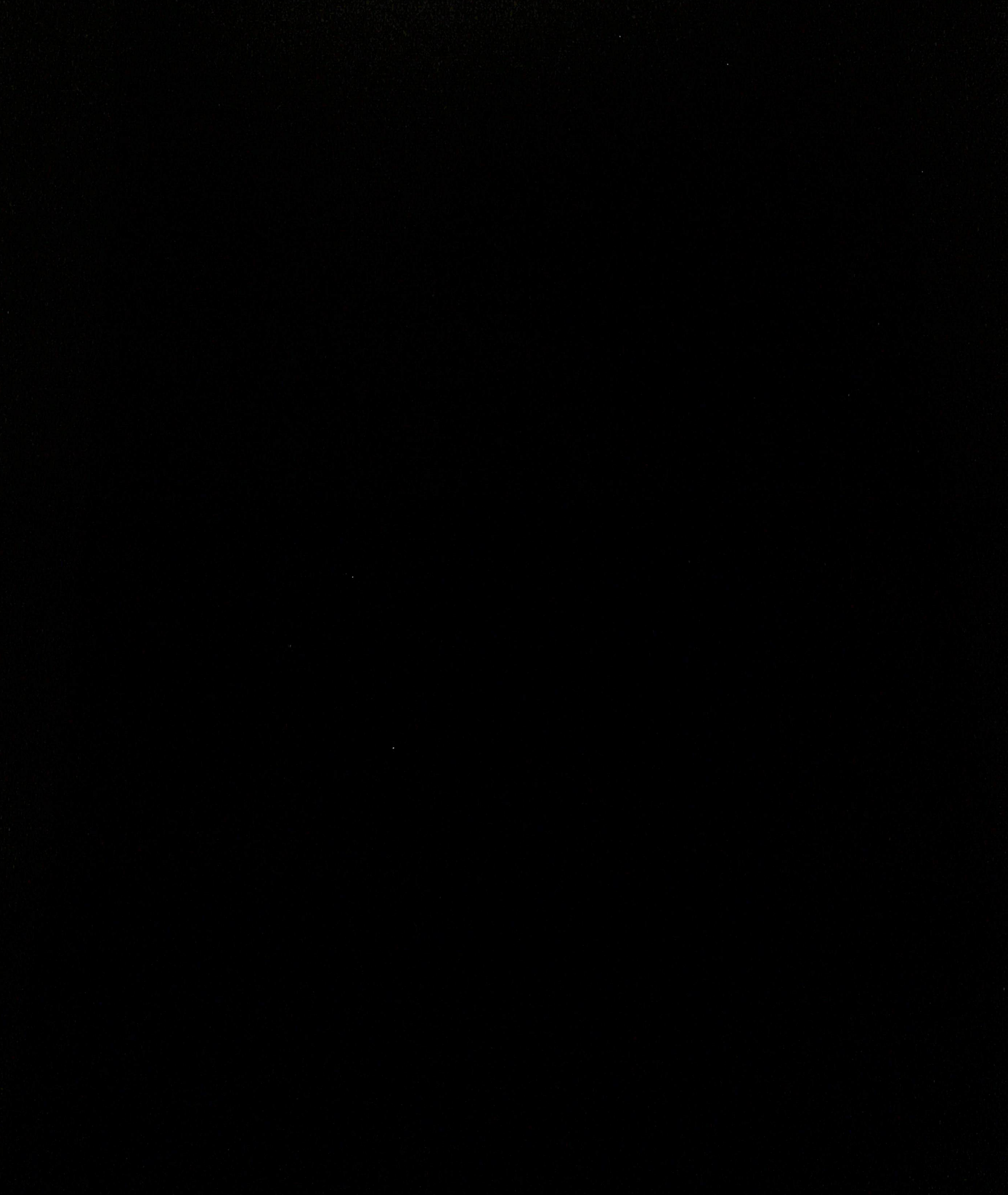
كانت مثل هذه الإسطرلابات المسطحة هي الأكثر شيوعاً لسهولة حملها. وإلى جانب طبيعته العملية، كان جمال الإسطرلاب يعكس تناغم هندسة السماوات وتحركاتها المدروسة. وقد زاد من جمال هذه القطعة تحديداً دقة خطوطها ورقة زخرفتها، ابتداءً من مؤشر النجوم المحوري المشكّل على هيئة طير وانتهاءً بعروة التعليق المزدانة. ويحمل هذا الإسطرلاب توقيع أحد رواد الفلك والرياضيات في العالم الإسلامي، وهو حامد بن الخضر الخجندي، وكذلك سنة صنعه 374 هجرية (984-985 ميلادية)؛ ويعد من أجمل وأهم الإسطرلابات التي تعود إلى تلك الفترة.

Astrolabe planisphérique
Fabriqué par
Hamid ibn al-Khidr al-Khoujandi
Iran (Ray) ou Irak (Bagdad)
Daté 374 H./984-985 après J.-C.
Laiton coulé
Diamètre : 15 cm
SI.005

Les principes fondamentaux de l'astrolabe avaient été découverts en Grèce antique. L'objet fut beaucoup utilisé et perfectionné dans le monde musulman avant d'être réintroduit en Europe, au plus tard au début du XII[e] siècle, *via* l'Espagne islamique. C'était un instrument de calcul utilisé en astronomie, en astrologie et en topographie. Le monde islamique s'en servait essentiellement pour déterminer l'heure des prières et la direction dans laquelle se situait La Mecque.

Les astrolabes planisphériques étaient les plus appréciés, probablement parce qu'ils avaient une forme plus pratique. Si l'astrolabe se devait avant tout d'être fonctionnel, sa beauté renvoyait cependant à l'harmonieuse géométrie qui régit les mouvements des corps célestes. Un dessin raffiné embellit cet astrolabe, des pinnules de l'alidade en forme d'oiseau, à la pièce à laquelle est fixé l'anneau de suspension. Daté de l'année 374 de l'hégire (984-985 après J.-C.), il porte la signature d'un des plus grands astronomes et mathématiciens du monde musulman, Hamid ibn al-Khidr al-Khoujandi. C'est l'un des astrolabes les plus beaux et les plus marquants de cette époque.







Qur'an volume
Chapter 30
Morocco or Tunisia
12th–13th century
Paper
Length: 26 cm
Width: 20 cm
Ms.011

The text of this Qur'an manuscript is written in dark brown ink while diacritics are rendered in blue, red and gold. Words such as 'Allah' are highlighted in gold and the *sura* or chapter headings are written in gold with edges shaded in red. The large swinging curves of the free-flowing Maghribi script bring lightness while retaining an aspect of solemnity from the formal Kufic. The calligraphy on the back of the pages is visible like a faint resonance.

Calligraphy in the western part of the Islamic world was not regulated by strict rules. The fourteenth-century historian Ibn Khaldun informs us that calligraphers from the Maghrib were trained to write whole words rather than separate letters, as was the tradition in the east. They retained a freedom of interpretation while seeking an overall balance on the page through intrinsic awareness of proportion. The illumination in this manuscript does not follow a strict rule either: verse markers, for example, sometimes take the shape of a trilobate leaf, at other times a rosette. While the last page contains an original interpretation: in a panel framed by a knotted-motif border in gold, the colophon in Naskhi script (mentioning probably the name of the calligrapher: "Ahmed Ibn 'Ali Ibn Ibrahim") is written in gold against a blue ground. The bottom left side of this panel (where the manuscript would be held) is worn through use and the blue ground erased, creating a rather fascinating effect (p. 165).

مجلد من القرآن
الجزء 30
المغرب أو تونس
بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين
ورق
الطول: 26 سم
العرض: 20 سم
Ms.011

نص هذا المخطوط مكتوب بالحبر البني الداكن، أما علامات تشكيله فهي باللون الأزرق والأحمر والذهبي. تم تمييز لفظ الجلالة باللون الذهبي، وكذلك أسماء السور التي تم تظليل حدودها باللون الأحمر. وتسترسل انحناءات الخط المغربي الكبيرة على صفحاته لتوحي بنوع من الطلاقة مع احتفاظها بوقار الخط الكوفي في نفس الوقت. وتظهر على وجه الصفحة آثار الكتابة الموجودة على ظهرها وكأنها ظلال الحروف. والجدير بالذكر أن فن الخط لم يكن يتقيد بقواعد صارمة في غرب العالم الإسلامي. إذ يذكر مؤرخ القرن الرابع عشر ابن خلدون أن الخطاطين في المغرب كانوا يتعلمون كتابة كلمات كاملة بدلاً من حروف بذاتها كما كان الحال في المشرق. لذلك، فقد تمتعوا بحرية تعبير في أسلوب الكتابة مع محافظتهم على التناسق الجمالي للنسب فى الصفحة. كذلك، لا تتبع عناصر الزخرفة قاعدة معينة في هذا المخطوط. ففواصل الآيات، على سبيل المثال، تأخذ أحياناً شكل ورقة ثلاثية الفصوص، وفي أحيان أخرى شكل جامة وردية. والصفحة الأخيرة تحتوي على تصميم مبتكر، حيث يظهر بيان بخط النسخ المذهب (يذكر على الأغلب اسم الخطاط "أحمد بن علي بن إبراهيم") على أرضية زرقاء، تؤطره حاشية ذهبية من الزخارف المعقودة. أما الركن الأيسر السفلي للإطار (حيث موضع الإمساك بالمخطوط) فقد بُلي من كثرة الاستخدام ومُحيت معه الأرضية الزرقاء مخلفةً أثراً مميزاً (صفحة 165).

Fascicule du Coran
Chapitre 30
Maroc ou Tunisie
XIIe-XIIIe siècle
Papier
Longueur : 26 cm
Largeur : 20 cm
MS.011

Ce texte coranique manuscrit a été écrit à l'encre brun foncé, mais les diacritiques ont été exécutés en bleu, rouge et or. Écrits en or, certains mots, comme le nom d'« Allah », ressortent ; les titres des sourates (chapitres) ont été eux aussi écrits en or, mais ils ont été en plus ombrés de rouge. Les larges courbes de l'écriture maghrébine, en soi très fluide, allègent la page tout en conservant un peu de la solennité de l'écriture coufique, plus formelle. Ce qui transparaît de cette calligraphie au verso des pages semble en être une légère résonance.

Dans la partie occidentale du monde islamique, la calligraphie n'était pas soumise à des règles strictes. Selon l'historien du XIVe siècle Ibn Khaldoun, les calligraphes du Maghreb apprenaient à écrire des mots entiers et non des lettres séparées comme il était de tradition dans l'Est. Ils continuaient en outre à calligraphier assez librement leurs textes tout en visant un bon équilibre de la page manuscrite, auquel ils parvenaient grâce à un excellent sens des proportions. L'enluminure de ce manuscrit ne suit pas non plus une règle stricte : les marques signalant les versets prennent la forme tantôt d'une feuille trilobée, tantôt d'une rosette. La dernière page présente une originalité : dans un panneau encadré d'une bordure en or aux motifs noueux, le colophon a été écrit en or sur fond bleu en naskhi (le nom mentionné est probablement celui du calligraphe : « Ahmad Ibn 'Ali Ibn Ibrahim ». Le coin inférieur gauche de ce panneau (le coin par lequel on devait tenir le manuscrit) est usé, et le fond bleu effacé, ce qui crée un effet assez fascinant (p. 165).


ويل لكل همزة لمزة الذي
جمع مالا وعدده
يحسب ان ماله اخلده
كلا لينبذن في الحطمة
وما ادريك ما الحطمة
نار الله الموقدة
التي تطلع على
الافدة انها
عليهم موصدة
في عمد ممددة
بسم الله الرحمن الرحيم
الم تر كيف فعل
ربك باصحب الفيل




من الجنة والناس

Sulwan al-muta' fi 'udwan al-atba'
Consolation of the Prince over the Hostility of his Subjects
Ibn Zafar
Syria
1325–1350
Paper
Length: 25 cm
Width: 18.5 cm
Ms.027

The text of this manuscript was written by the Sicilian Ibn Zafar in the twelfth century. The author explains that *sulwan* is derived from the word *silwana*, a kind of 'bead' believed by the Arabs to have the power to console someone in love if he drinks water poured over it. The allusion to pearls of wisdom is also clear. Each chapter is analogous to a *silwana*. The first 'silwana' or pearl is on 'Trust (in God)', followed by 'Comforting', 'Patience', 'Contentment' and lastly 'Renunciation'. The narrative provides distraction and guidance essentially through parables.

The manuscript in the Qatari collection contains twenty-seven illustrations of a quality that makes it one of the best known manuscripts from the Mamluk period. Here, the page miniatures from the third chapter relate to the story of 'the two rats and the gerboa'. Two rats come to a pleasant valley and choose to build their nest at the foot of a hill by a river. But the gerboa warns of the perils of living near the water. Having ignored the gerboa's advice, the rat lives to see the destruction of his home and family. He comes to value learning from the wisdom of others and receives consolation on how to come to terms with what happened. The hanging canopy sky and the framing of each scene transform it into a stage. The small scale of the miniatures, the balance of their composition, the use of a selective palette and the gold background imbuing the space with warmth, make these miniatures particularly attractive.

سلوان المطاع في عدوان الأتباع
لابن ظفر
سوريا
1325-1350م
ورق
الطول: 25 سم
العرض: 18.5 سم
MS.027

كتب نص هذا المخطوط ابن ظفر الصقلي في القرن الثاني عشر الميلادي. ويشرح الكاتب أن كلمة "سلوان" مشتقة من "سلوانة"، وهي خرزة اعتقد العرب في قدرتها على منح السلوى لمحب لو شرب من ماء سُكب عليها. والإشارة إلى لآلئ الحكمة تظهر جلياً هنا. فكل فصل من فصول المخطوط "سلوانة"؛ أول "سلوانة" أو لؤلؤة منها هي "التفويض (بالله)"، تليها "التأسي"، فـ"الصبر"، ثم "الرضى"، وأخيراً "الزهد". ويقدم النص العزاء والإرشاد أساساً من خلال الحكاوى الرمزية.

يحتوي هذا المخطوط التابع للمجموعة القطرية على سبعة وعشرين رسماً يتسم بالجودة والإبداع، مما يجعله من أفضل المخطوطات المملوكية المعروفة. وتشير المنمنمات في الصفحتين المفتوحتين هنا من الفصل الثالث، إلى قصة "الجرذان والجربوع". وتحكي أن جرذين وصلا إلى وادٍ خصيب واختارا مكاناً أسفل تلٍ بجوار نهر ليحفرا فيه جحرهما؛ فحذرهما الجربوع من مغبةً العيش بجوار الماء. لكنهما تجاهلا نصيحته فانهار الجحر، وعاش الجرذ ليرى الدمار يلحق ببيته وأسرته. وبذلك استفاد من الدرس وتعلم قيمة الإصغاء إلى حكمة الآخرين، ووجد عزاءه في تقبل المصيبة التي حلت به.

منظر السماء المعلقة في أعلى كل صورة والإطار المطوق لكل مشهد يتركان إحساساً بطابع مسرحي. وتتضافر عدة عناصر لتعطي المنمنمات جاذبية خاصة، ومنها حجمها الصغير وتوازن تركيباتها وألوانها المنتقاة، هذا بالإضافة إلى الخلفية الذهبية التي تضفي عليها نوراً دافئاً.

Soulwan al-mouta' fi 'oudwan al-atba'
Consolation du prince confronté à l'hostilité de ses sujets
Ibn Zafar
Syrie
1325-1350
Papier
Longueur : 25 cm
Largeur : 18,5 cm
Ms.027

Le texte de ce manuscrit fut rédigé par le Sicilien Ibn Zafar au XII[e] siècle. L'auteur explique que *soulwan* vient du mot *silwana*, désignant une sorte de « perle » censée donner à l'eau versée dessus le pouvoir de consoler tout amoureux qui la boit. L'allusion aux perles de sagesse est aussi parfaitement claire. Chaque chapitre s'apparente à une *silwana*. La première « perle » traite de la « confiance [en Dieu] » ; viennent ensuite « le réconfort », « la patience », « le contentement » et enfin « le renoncement ». Le récit distrait et édifie essentiellement par le biais de paraboles.

Le manuscrit conservé au Qatar comporte vingt-sept illustrations d'une qualité qui en fait l'un des meilleurs manuscrits connus de la période mamelouke. Les illustrations de cette double page du chapitre III ont trait à l'histoire des « deux rats et de la gerboise ». Deux rats arrivent dans une vallée agréable et choisissent de s'installer au pied d'une colline, au bord d'une rivière. La gerboise les met cependant en garde contre les périls auxquels on s'expose en vivant à proximité de l'eau. N'ayant pas suivi ses conseils, le rat assiste à la destruction de son domicile et de sa famille. Il en vient à apprécier le fait de pouvoir profiter de la sagesse des autres et se console en apprenant à faire face à ce qui lui est arrivé. Le ciel en forme de dais et l'encadrement des images donnent l'impression d'être face à une scène de théâtre. Ces illustrations doivent leur beauté à leurs dimensions petites, à l'équilibre de leur composition, au nombre réduit de leurs couleurs – et à leur fond doré, qui communique sa chaleur à toute la scène.



Ramayana
India
Late 16th century
Paper
Length: 39 cm
Width: 28 cm
Ms.020

Akbar commissioned the translation and illustration of Hindu epics to encourage magnanimity between Muslims and Hindus. The *Ramayana*, a Hindu epic in verse, probably dating to 3000 B.C., presents the teachings of ancient sages through allegory. It tells of Prince Rama who, after vanquishing the demon that had abducted his wife, returns to rule, re-establishing religious and moral law on earth known in Hinduism as dharma. The *Ramayana* has laid down a code of conduct, widely considered by Hindus as a standard for subsequent generations. "The reign of Rama" is a phrase often used in India today, as a metaphor of the exemplary rule of law. In the miniature illustrated here, the monkey army led by Hanuman builds a bridge to enable Rama to cross towards his beloved. The scene catches the dynamic of the work in an ascending structure: on the lower left, a monkey is shown breaking a rock and another being urged to work. Above, the monkeys' supernatural power, as they lift huge rocks with trees surging from them and the scale of the operation are revealed. The crocodile in the foreground river draws attention to a different aspect of the challenge. The composition of the narrative, the distribution of colour and the attention to detail reveal mastery of miniature painting and a harmonious marriage between image and text.

الرامايانا
الهند
أواخر القرن السادس عشر الميلادي
ورق
الطول: 39 سم
العرض: 28 سم
Ms.020

أمر الإمبراطور "أكبر" بترجمة الملاحم الهندية وتصويرها لتشجيع روح الشهامة بين المسلمين والهندوس. والرامايانا ملحمة شعرية هندية تعود على الأغلب إلى سنة 3000 ق.م.، وتنقل تعاليم الحكماء القدماء بأسلوب القصص الرمزية. فهي تحكي عن الأمير راما الذي عاد إلى الحكم بعد تغلبه على الشيطان الذي سبى زوجته، وأعاد إرساء قواعد الدين والأخلاق على الأرض فيما يعرف بالـ"دهارما" في الهندوسية. وقد أرست الرامايانا بدورها قانوناً سلوكياً يعتبره الهندوس على نطاق واسع معياراً أساسياً للأجيال التالية. وكثيراً ما تستخدم في الهند اليوم عبارة "حكم راما" للإشارة إلى السيادة المثلى للقانون.

وفي المنمنمة المصورة هنا، نرى جيش القردة بقيادة هانومان يبني جسراً لتمكين راما من العبور إلى محبوبته. ويصور المنظر عملية البناء في شكل تصاعدي، حيث نرى في الجانب الأيسر السفلي قرداً يكسر حجراً وآخر يُحَث على العمل. وأعلاه، نرى قوة القردة الخارقة وهي تحمل أحجاراً ضخمة تنبثق منها أشجار، ونستدل من التفاصيل على حجم هذه العملية الهائل. أما التمساح – الذي نراه فى النهر بمقدمة الصورة – فيسلط الأضواء على جانب آخر من العراقيل. ويعكس تركيب التصوير القصصي وتوزيع الألوان والاهتمام بالتفاصيل تمكناً تاماً من فن المنمنمات وتزاوجاً متناغماً بين الصورة والنص.

Ramayana
Inde
Fin du XVIe siècle
Papier
Longueur : 39 cm
Largeur : 28 cm
Ms.020

Akbar commanda la traduction et l'illustration de poèmes épiques hindous en vue de favoriser une bonne entente entre hindous et musulmans. Le *Ramayana*, une épopée hindoue datant probablement de l'an 3000 avant J.-C., relate les enseignements d'anciens sages au travers d'allégories. C'est l'histoire du prince Rama qui, après avoir vaincu le démon qui avait enlevé son épouse, retrouve son trône, réinstaure sur Terre la loi religieuse et morale connue dans l'hindouisme sous le nom de Dharma. Le *Ramayana* a institué un code de conduite, considéré par un très grand nombre d'hindous comme une norme à transmettre aux générations suivantes. « Le règne de Rama » est une métaphore souvent utilisée aujourd'hui en Inde pour faire allusion au règne de la loi. Dans cette illustration, l'armée des singes conduite par Hanouman construit un pont pour permettre à Rama de rejoindre sa bien-aimée. Toute la dynamique du travail effectué est rendue au travers d'une structure ascendante : dans le coin inférieur gauche, on voit un singe brisant un rocher et un autre qu'on incite à travailler ; au-dessus, nous sont révélés l'ampleur de l'opération et le pouvoir surnaturel des singes qui soulèvent de gigantesques rochers plantés d'arbres. Dans la rivière représentée au premier plan, un crocodile attire notre attention sur une autre forme de défi. La composition de cette illustration, la répartition de ses couleurs et l'attention portée aux détails dénotent une maîtrise de la peinture des miniatures et créent entre l'image et le texte une union sans dissonances.







دریا را چنان در شورش
که دیوتها شورانیده بودند و چون
میمونان مانده شدند و ساعتی بخوردن میوه و بیخ درختان مشغول شدند

Imperial Decree, Ferman of Sultan Sulayman the Magnificent

Turkey (Istanbul)
Dated 966 A.H./1559 A.D.
Ink, colours and gold on paper
Length: 2.95 cm
Width: 59.5 cm
Ms.001

This decree, in Ottoman Turkish, declares the conferment of a palace in Istanbul by Sulayman the Magnificent to his granddaughter. It begins with an invocation and ends with the signature of the witnesses. The *tughra*, the ruler's signature, with its impressive scale and lavish decoration occupies a central place. Originating from the sultan's hand-sign (thumb and three fingers), *tughras* evolved from a rudimentary form into a sophisticated abstract configuration. The *tughra* of Sulayman the Magnificent (who ruled between 1520–1566) is among the most beautiful. While at the beginning of his rule it emulated his father's *tughra*, it eventually gained its own individuality. Here, the letters in ultramarine blue are enhanced with outlining in gold; the confident verticals, curves, loops and interlace introduce a musical rhythm while the different compartments of the calligraphic composition are filled with variegated yet harmonious interpretations of delicate shoots, leafy spiralling branches and small flowers (p. 175). The ground of the scroll is sown with large blue dots while lines of text in gold or black appear behind a lace of fine dotting in gold.

The impressive *tughra*, the elegance of Divani (the Ottoman chancery script), the use of gold, the substantial size of the scroll, the ample space given to the few lines of text imbue the document with a majestic quality and transform a legal decree into a work of art.

فرمان للسلطان سليمان القانوني

تركيا (اسطنبول)
مؤرخ 966 هـ/1559م
حبر، ألوان وذهب على ورق
الطول: 2.95 سم
العرض: 59.5 سم
Ms.001

يسجل هذا الفرمان، المكتوب باللغة التركية العثمانية، إهداء سليمان القانوني قصراً في اسطنبول إلى حفيدته. ويبدأ بدعاء افتتاحي وينتهي بتوقيع الشهود. تحتل الطغراء (توقيع السلطان) بحجمها الكبير وزخارفها السخية مكاناً رئيسياً في اللفيفة. ويعود أصل الطغراء إلى بصمة كف السلطان (الإبهام وثلاثة أصابع) ثم تحولت من هذا الشكل البسيط إلى شكل تجريدي متطور. وطغراء سليمان القانوني (حكم بين عامي 1520 و1566م) من أجمل الطغراوات. ولقد كانت في بداية حكمه أشبه بطغراء أبيه، لكنها تطورت واكتسبت طابعاً خاصاً بعد ذلك. كُتبت حروف الطغراء باللون الأزرق اللازوردي ولونت حدودها بالذهب؛ وهي تنطلق في خطوط عمودية مستقيمة ثم تنحني وتتشابك وتلتف على إيقاع موسيقي جميل. أما المساحات الفارغة التي شكلتها الكتابة فتمتلئ بأشكال محورة لبراعم رقيقة وفروع مورقة ملتفة وزهور صغيرة تنسجم كلها مع بعضها رغم اختلافها (صفحة 175). وعلى أرضية اللفيفة تتناثر نقاط زرقاء كبيرة وتظهر سطور نصيّة باللون الذهبي أو الأسود خلف غلالة من النقاط الذهبية الخفيفة.

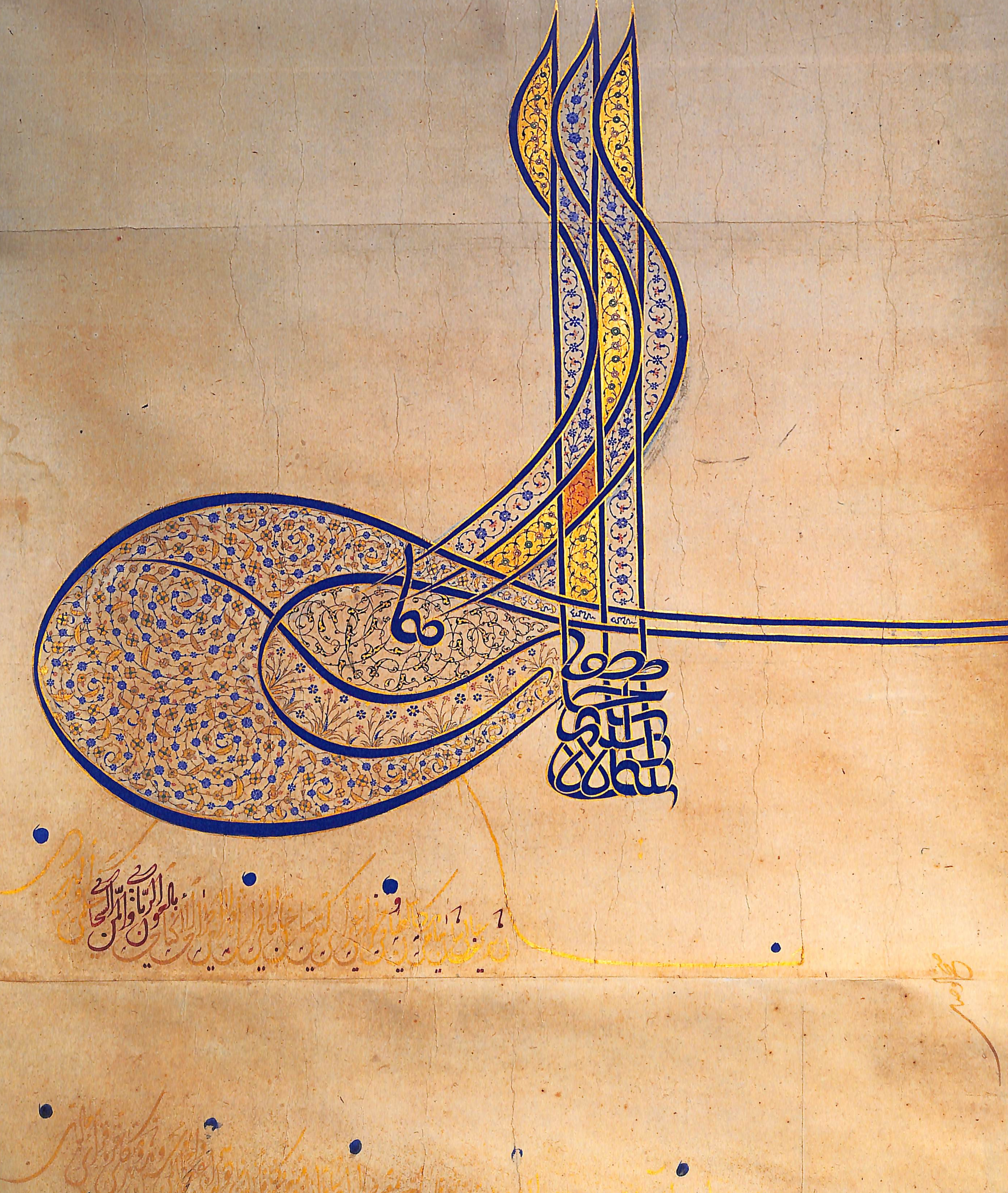
إن جمال الطغراء وبهاء الخط الديواني وحجم اللفيفة الكبير والمساحة الكبيرة التي تم تخصيصها للأسطر القليلة بالإضافة إلى استخدام الذهب كلها عوامل اجتمعت لتضفي على الوثيقة سمة ملوكية وتحولها من مجرد مستند قانوني إلى قطعةٍ فنية.

Édit impérial, firman du sultan Soliman le Magnifique

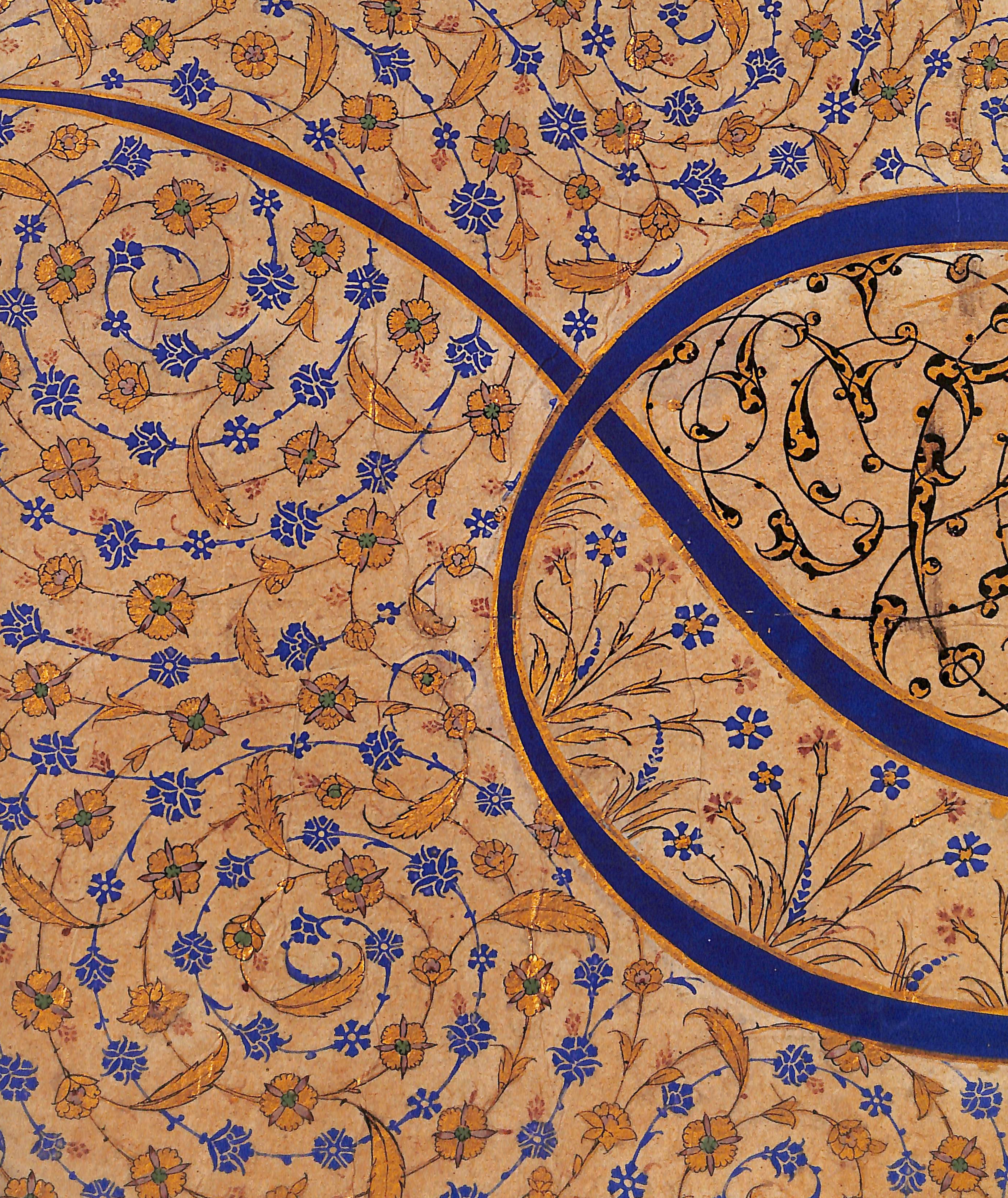
Turquie (Istanbul)
Daté 966 H./1559 après J.-C.
Encre, couleurs et or sur papier
Longueur : 2,95 cm
Largeur : 59,5 cm
Ms.001

Par cet édit rédigé en turc ottoman, Soliman le Magnifique cédait à sa petite-fille un palais à Istanbul. Le texte commence par une formule invocatoire et s'achève avec la signature des témoins. La *tughra*, la signature du souverain, occupe une place centrale : elle est d'une dimension impressionnante et abondamment ornementée. Censées à l'origine représenter la main du sultan au travers d'un pouce et de trois doigts, les *tughras* passèrent d'une forme rudimentaire à une configuration abstraite et sophistiquée. La *tughra* de Soliman le Magnifique – qui régna de 1520 à 1566 – est l'une des plus belles. Au début, elle ressemblait à celle de son père, mais elle finit par s'en distinguer. Ici, les lettres bleu outremer sont soulignées d'or ; les verticales, les courbes, les boucles et les entrelacs, exécutés d'une main assurée, donnent à la *tughra* un rythme musical, tandis que les différents compartiments de cette composition calligraphique sont tapissés de pousses délicates, de branches feuillues spiralées et de petites fleurs qui, bien que revêtant diverses formes, sont en harmonie (p. 175). Le papier est parsemé de gros points bleus, et les lignes de texte apparaissent en or ou en noir derrière un pointillé doré.

L'impressionnante *tughra*, l'élégance du divani (l'écriture de la chancellerie ottomane), l'or utilisé, la taille substantielle du rouleau et la place importante occupée par les quelques lignes de texte donnent à ce document beaucoup de majesté et transforment un papier officiel en une œuvre d'art.







CARPET (THE TIMURID CHESSBOARD GARDEN CARPET)
Iran or Central Asia
(probably Samarqand)
14^{th}–15^{th} century
Silk pile on a cotton foundation
Length: 371 cm
Width: 162.5 cm
CA.019

A garden field of flowers in warm red, blue, green, yellow, black and white, astounding in their freshness, because this carpet is datable to the late fourteenth or early fifteenth century. Beyond the spread of scrolls and volutes, the eye is drawn to the central octagon and more specifically to the unusual feature of a chessboard, which came to epitomise the identity of this unique carpet.

Little is known about carpets from Iran and Central Asia of this period, the luxury of which has been reported in literary sources. The attribution of this carpet relies on representations in Persian painting; details such as the interlaced pseudo-Kufic border and the octagon appear on carpets in late fourteenth-century miniatures, while the field decoration has strong links with fourteenth-century Chinese silks.

Literary sources also reveal that chess was played on pieces of fabric (silk or linen, embroidered, probably with the board squares). Timur himself was fond of the game. We might never know if the iconic ruler himself or his courtiers ever played chess on this luxurious carpet. The carpet's narrative could be metaphorical and symbolic, designed especially to mark an occasion or distinguish a gift with particular significance.

سجادة (السجادة التيمورية ذات الحديقة ورقعة الشطرنج)
إيران أو آسيا الوسطى
(غالباً سمرقند)
القرن الرابع عشر
إلى الخامس عشر الميلاديين
خيوط حريرية على أرضية
من القطن
الطول: 371 سم
العرض: 162.5 سم
CA.019

تعود هذه السجادة التي تحمل رسماً لحديقة مزدانة بزهور ذات ألوان دافئة مختلفة من الأحمر والأزرق والأخضر والأصفر والأسود والأبيض إلى الفترة ما بين أواخر القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر الميلادي؛ ولهذا فإن زهاء ألوانها مدهش بالفعل. وإذا ما تابعت العين مسار الخطوط الحلزونية واللفائف على هذه القطعة، نجدها تنجذب إلى شكل مثمن في الوسط وبالأخص إلى رقعة الشطرنج التي تعطي هذه القطعة طابعها المميز.

ولا يُعرف الكثير عن سجاجيد بلاد الفرس وأواسط آسيا من تلك الفترة سوى ما ذُكر عن فخامتها في المراجع التاريخية، فتحديد نسبها اعتمد على تشابه سجاجيدها مع السجاجيد المصورة في المنمنمات الفارسية المعاصرة لها. كما أن بعض تفاصيلها، كالزخارف شبه الكوفية المتشابكة في حاشيتها بالإضافة إلى الشكل المثمن، مألوفة في منمنمات أواخر القرن الرابع عشر الميلادي. أما الزخارف التي تظهر على الخلفية فتذكرنا برسومات الحرير الصيني من القرن ذاته.

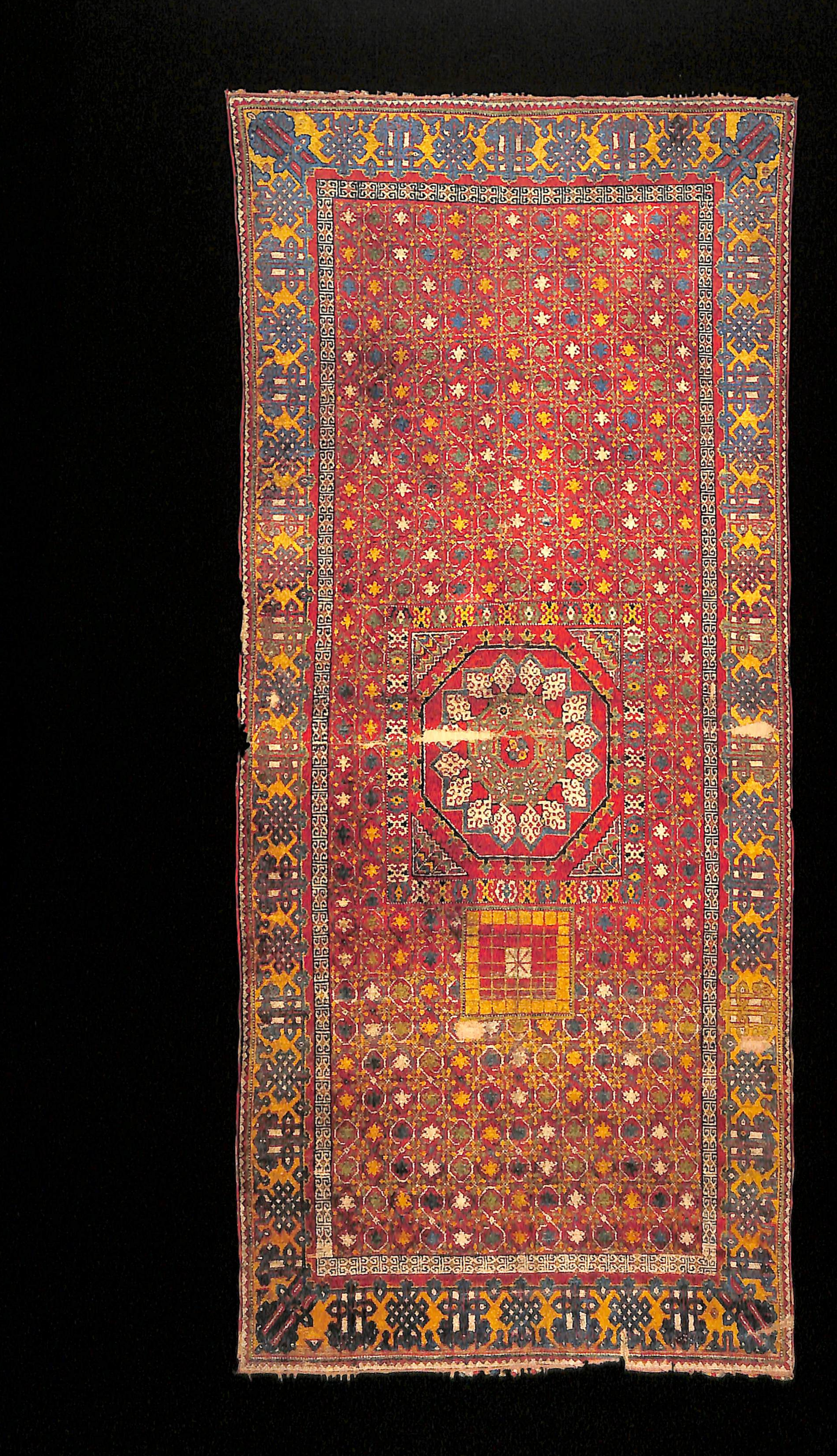
تقول المصادر الأدبية إن القدماء كانوا يلعبون الشطرنج على رقع من النسيج (الحرير أو الكتان المطرز، غالباً بمربعات الرقعة)، وكان تيمورلنك نفسه من هواة تلك اللعبة. وربما لن يتسنى لنا أبداً معرفة فيما إذا كان هذا الحاكم المنغولي أو أي من أفراد حاشيته قد لعب الشطرنج على هذه السجادة الفاخرة. وقد تكون رسومها عبارة عن كناية أو رمز، صُممت لتسجيل مناسبة ما أو لتجعل من السجادة هدية مميزة.

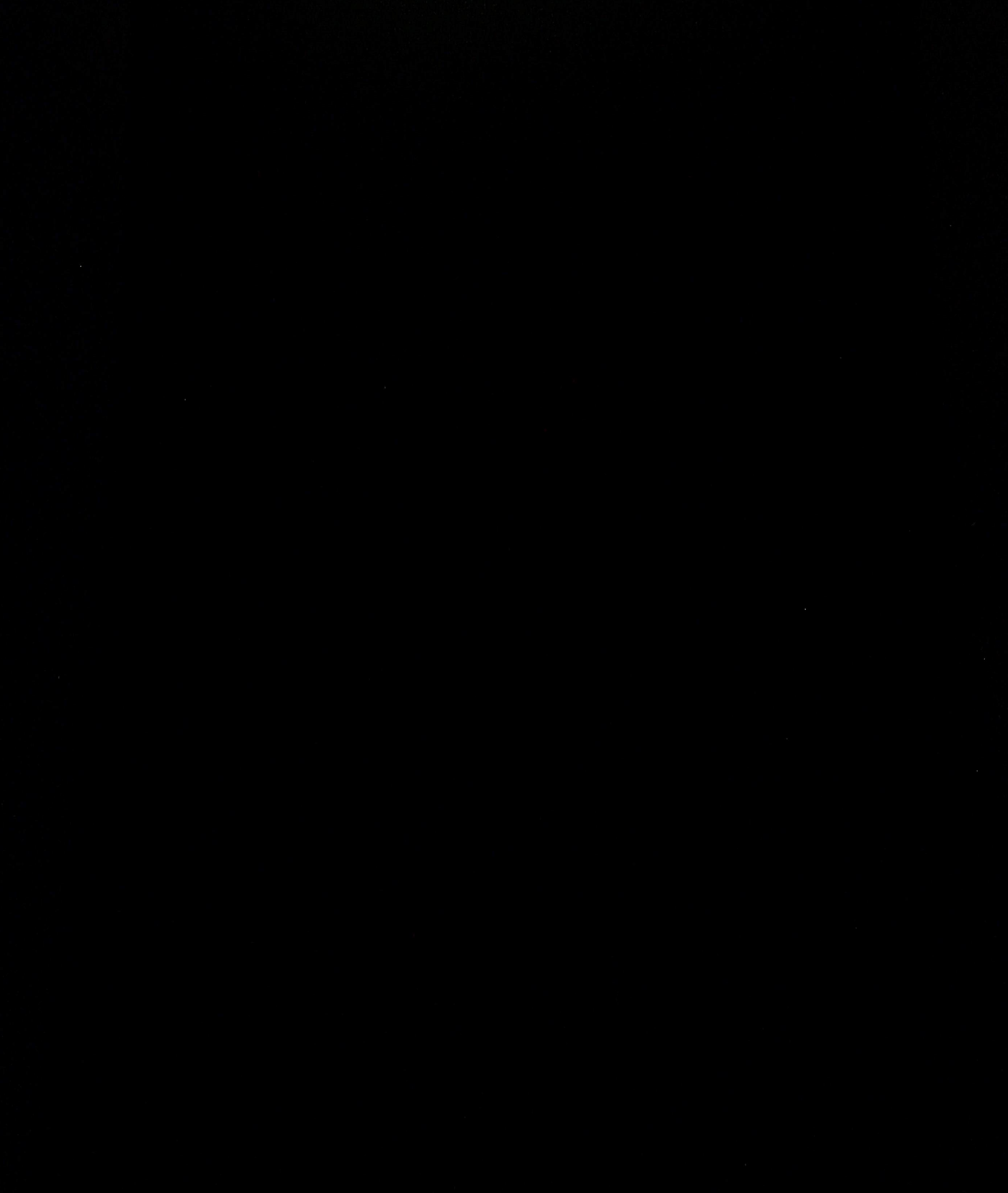
TAPIS (TAPIS-JARDIN À ÉCHIQUIER TIMURIDE)
Iran ou Asie centrale
(probablement Samarcande)
XIV^{e}-XV^{e} siècle
Soie sur chaîne de coton
Longueur : 371 cm
Largeur : 162,5 cm
CA.019

Le champ de ce tapis est orné d'un jardin de fleurs dont les tons – rouges, bleus, verts, jaunes, noirs et blancs – sont d'une fraîcheur surprenante, car le tapis date de la fin du XIV^{e} siècle ou du début du XV^{e}. Bien au-delà des rinceaux et des volutes du décor, l'œil est attiré par l'octogone central et, plus précisément, par une composante inhabituelle, à savoir l'échiquier, devenu aujourd'hui le signe distinctif de ce tapis unique en son genre.

On ne sait pas grand-chose des tapis confectionnés à cette époque en Iran et en Asie centrale, si ce n'est qu'ils étaient luxueux, à en croire un certain nombre de textes littéraires. Ce sont des peintures perses qui ont permis de déterminer l'origine géographique de ce tapis : dans des miniatures de la fin du XIV^{e} siècle, des tapis présentent en effet des détails identiques, tels l'octogone ou encore la bordure en pseudo-coufique constituée d'entrelacs. L'ornementation du champ du tapis rappelle en revanche fortement les soies chinoises du XIV^{e} siècle.

Des textes littéraires révèlent qu'on jouait aux échecs sur des morceaux de tissu (soie ou lin brodé, comportant probablement les cases d'un échiquier). Tamerlan lui-même aimait beaucoup ce jeu. Peut-être ne saurons-nous jamais si ce souverain ou ses courtisans jouèrent aux échecs sur ce luxueux tapis. Son décor avait peut-être une dimension métaphorique ou symbolique : il pourrait avoir été conçu pour une occasion précise ou pour donner un sens particulier à un cadeau.







Textile
Iran (probably Kashan)
1570s
Silk velvet
Length: 164 cm
Width: 70 cm
TE.009

This silk velvet has a poetic composition and seems to reflect a metaphor of a love dialogue. In a joyful setting of trees and birds, figures are positioned in alternate directions, creating a congenial pattern. A man kneels before a woman, a flask in one hand and a bowl that he offers her in the other, while she holds a bunch of flowers. A colourful tree is placed between each of the two figures.

The drawing of the figures has direct parallels in miniature paintings of the period, and a touch of the fantastic which can be seen in the rocks at the base of the trees as they take the shape of animal heads, is also inspired from miniature painting. The cream coloured ground was originally worked in silver thread. The robes and shoes as well as the headgear and jewellery reflect great refinement. They are rendered with detailed precision that is most likely of a documentary nature.

The textile was probably made in Kashan, an important centre of silk weaving. Other pieces of the same extraordinary textile are known and the Qatari collection is fortunate to have two pieces; they show colour variations, but were clearly part of the same textile.

نسيج
إيران (غالباً قاشان)
سبعينيات القرن السادس عشر الميلادي
حرير مخملي
الطول: 164 سم
العرض: 70 سم
TE.009

تم حبك خيوط هذا الحرير المخملي في قصة شاعرية، تبدو وكأنها حوار في الحب. إذ يظهر عليه شخصان في أوضاع تبادلية وسط أشجار وطيور تخلق نمطاً متجانساً يبهج العين. فهناك رجل يركع أمام امرأة تحمل باقة من الزهور في يدها بينما يمسك هو بقارورة في يدٍ ويقدم بيده الأخرى كأساً للمرأة. وبين كل رجل وامرأة توجد شجرة زاهية الألوان.

يظهر تصوير مماثل لهذه الشخصيات في منمنمات تلك الحقبة الزمنية. وقد استوحيت منها أيضاً اللمسة الخيالية الظاهرة هنا في تصوير الصخور عند أصول الأشجار والتي تأخذ أشكال رؤوس حيوانات. أما الأرضية ذات اللون الأصفر الشاحب فهي مشغولة في الأصل بخيوط فضية. وتعكس الثياب والأحذية وأغطية الرأس والحلي حساً مرهفاً، حيث تم تمثيلها بتفصيل دقيق أضفى عليها طابعاً وثائقياً.

هذه القطعة مصنوعة على الأغلب في قاشان التي كانت مركزاً مهماً في نسج الحرير. وهناك قطع أخرى معروفة من نفس هذا النسيج الرائع الذي حظيت منه المجموعة القطرية بقطعتين تشيان باختلاف ألوانهما، على الرغم من أنهما تعودان بالتأكيد إلى قطعة نسيج واحدة.

Tissu
Iran (probablement Kashan)
Années 1570
Velours de soie
Longueur : 164 cm
Largeur : 70 cm
TE.009

Le décor poétique de ce velours de soie semble évoquer sous forme de métaphore un dialogue amoureux. Dans un cadre joyeux planté d'arbres et peuplé d'oiseaux, deux figures sont engagées dans un plaisant face-à-face. L'homme, agenouillé devant la femme, tient une carafe dans une main et, dans l'autre, une coupe, qu'il lui tend. Celle-ci a un bouquet de fleurs à la main. Un arbre coloré a été placé entre les deux figures.

Le dessin des figures rappelle les miniatures de l'époque, dont s'inspire aussi la touche fantastique donnée à la scène au travers des rochers en forme de tête d'animal représentés au pied des arbres. Le sol crème avait été à l'origine travaillé au fil d'argent. Les costumes et les chaussures ainsi que les parures de tête et les bijoux dénotent un grand raffinement. Ils ont été représentés avec un tel souci du détail qu'ils ont très vraisemblablement une valeur documentaire.

Cette pièce a probablement été tissée à Kashan, un important centre de tissage de la soie. On connaît d'autres pièces fabriquées dans ce même tissu extraordinaire, et le Qatar a la chance d'en posséder deux. On note dans ces dernières des variantes au niveau des couleurs, mais il ne fait aucun doute que toutes deux ont été découpées dans le même tissu.







TEXTILE
Iran (probably Kashan)
Mid-17th century
Silk velvet, voided,
with brocaded gold thread
and additional weft loops
Length: 198 cm
Width: 57 cm
TE.001

A myriad of warm yet subtle colours, graceful lines and a harmonious composition imbue this textile with a lyrical rhythm. The background is sprinkled with sprays of flowers and silver ponds creating a garden space, rendered luminous by the gold ground. The stance of the mirrored pairs of female figures is suggestive of a choreographed dance and their attire details the fashion of the period with European inspiration. The whole piece displays a rich variety of texture, denoting a mastery of weaving.

The painterly quality of this piece is evident and points to a strong kinship between textiles and paintings in the Safavid court. The swaying posture of the figures is seen in paintings of the cup bearer, with a bottle in one hand, a cup in the other. The figures in this piece were originally represented as cup bearers, but bottle and cup have been replaced by vases with flowers. These alterations and other additions such as the nose-rings are an Indian touch; apparently, this piece and other pieces of the same textile once belonged to the Maharajahs of Jaipur.

نسيج
إيران (غالباً قاشان)
منتصف القرن السابع عشر الميلادي
حرير مخملي مفرّغ وموشى بخيوط من الذهب وعروات لحُمة مضافة
الطول: 198 سم
العرض: 57 سم
TE.001

مجموعة غنية من الألوان الدافئة والخطوط الرقيقة والتركيبات المتناغمة توحي بإيقاع شعري منسوج ضمن خيوط هذه القطعة. ترصع الخلفية باقات من الزهور وبرك مياه فضية اللون تخلق حديقة غناء تنيرها الأرضية الذهبية. أما منظر السيدتين المعكوستين فيدل على حركات راقصة، بينما تشي ملابسهما بتفاصيل طراز الأزياء السائدة آنذاك وتأثره بالطراز الأوروبي. والقطعة ثرية بأساليب حبك متنوعة تشهد على مهارة النسج.

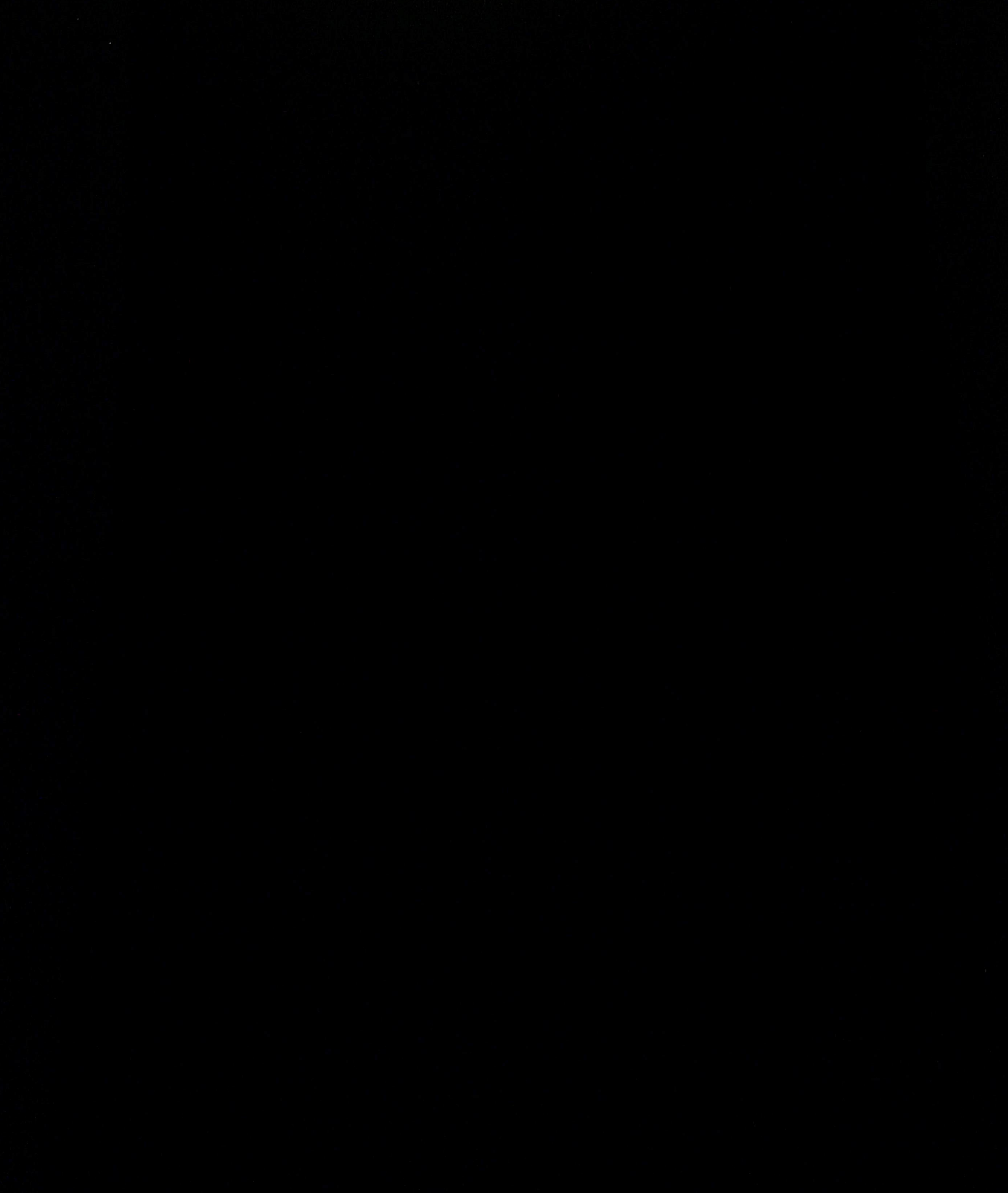
يظهر الطابع التصويري جلياً في هذه القطعة، ليشير إلى الصلة الوثيقة بين النسج والرسم أيام البلاط الصفوي. فتمايل شخوص القطعة مشهد مألوف في رسومات حامل الكأس الممسك بقارورة في يد وكأس في اليد الأخرى. والشخصيتان المصورتان في هذه القطعة كانتا تحملان أصلاً كأساً بيد وقارورة في اليد الأخرى لكن تم استبدالهما بزهريات وأزهار. تدل هذه التعديلات، إلى جانب الإضافات الأخرى مثل الحلق المثبت في الأنف، على وجود لمسة هندية. إذ يبدو أن هذه القطعة – وقطعاً أخرى من نفس النسيج – كانت يوماً ملكاً لمهراجات جايبور.

TISSU
Iran (probablement Kashan)
Milieu du XVIIe siècle
Velours de soie façonné,
broché de fils d'or
et trame bouclée
supplémentaire
Longueur : 198 cm
Largeur : 57 cm
TE.001

Une myriade de tons chauds mais subtils, des lignes gracieuses et une composition harmonieuse donnent à ce tissu une dimension lyrique. L'arrière-plan est parsemé de gerbes de fleurs et de mares argentées formant un jardin ; celui-ci est ensoleillé par son fond doré. La gestuelle des deux figures féminines – qui semblent chacune être le reflet de l'autre – donne l'impression d'une chorégraphie, et leurs costumes livrent une image détaillée de la mode de l'époque, d'inspiration européenne. Cette pièce présente une riche variété de textures dénotant une maîtrise du tissage.

La dimension picturale de ce tissu est évidente et semble indiquer l'existence d'une étroite parenté entre les textiles et les peintures de la cour safavide. Le balancement des figures fait songer à celui, en peinture, de la porteuse de coupe, qui tient d'une main une bouteille et de l'autre une coupe. Les figures avaient été à l'origine ainsi conçues, mais bouteille et coupe ont été remplacées par des vases de fleurs. Ces modifications et d'autres ajouts, comme l'anneau du nez, témoignent de la touche indienne donnée à cette pièce qui a apparemment appartenu, de même que d'autres pièces du même tissu, aux maharadjahs de Jaipur.







Textile
India or Central Asia
13th–15th century
Silk, woven in samit technique
Length: 80 cm
Width: 24.5 cm
TE.024

This silk textile is simply stunning. Its weaving technique, samit, links to a tradition of weaving perhaps as far back as sixth-century Sassanian Iran. Its design, however, is of great originality.

Rows of stylised birds in interlocking, reciprocal position create a balanced rhythm, enhanced by the choice of palette limited to two colours in each row: golden yellow and deep blue, white and deep blue or light green and red. Repetition, symmetry and mirroring are much favoured and extensively used in the arts of the Islamic world.

If the textile were used as a hanging, it would have been very effective for its contemplative aspect.

نسيج
الهند أو آسيا الوسطى
بين القرنين الثالث عشر
والخامس عشر الميلاديين
حرير منسوج بأسلوب الساميت
الطول: 80 سم
العرض: 24.5 سم
TE.024

هذا النسيج الحريري فائق الجمال. فعلى الرغم من أن تقنية نسجه بأسلوب الساميت ترتبط بتقاليد حرفية تعود إلى بلاد فارس الساسانية في القرن السادس الميلادي، فإن تصميمه يعكس درجة عالية من الابتكار.

تظهر عليه صفوف من الطيور المحوّرة في أوضاع متبادلة ومتقابلة ومتصلة تخلق إيقاعاً متزناً يؤكده اختيار محدود للألوان لا يتعدى اللونين بكل صف: الأصفر الذهبي والأزرق الداكن، أو الأبيض والأزرق الداكن، أو الأخضر الفاتح والأحمر. ويجدر الذكر أن التكرار والسيميترية والصور المعكوسة التي تظهر في هذه القطعة كانت من الأساليب الشائعة والمفضلة في فنون العالم الإسلامي.

أما كلوحة جدارية، فلهذا النسيج أثر على ناظريه لما له من إيحاءات تأملية عميقة.

Tissu
Inde ou Asie centrale
xiiie-xve siècle
Samit de soie
Longueur : 80 cm
Largeur : 24,5 cm
TE.024

Ce tissu de soie est tout simplement saisissant. Sa technique de tissage, celle du samit, le relie à une tradition dont les origines remontent peut-être à l'Iran sassanide du vie siècle. Son motif décoratif est cependant d'une grande originalité.

Des rangées de médaillons constitués de deux oiseaux tête-bêche, emboîtés l'un dans l'autre, créent un rythme régulier, renforcé par le choix des couleurs, dont le nombre se limite à deux par rangée : jaune d'or et bleu profond, bleu profond et blanc, ou vert clair et rouge. Très appréciés, les effets de répétition, de symétrie et de miroir sont souvent utilisés dans les arts du monde islamique.

Si ce tissu servait de tenture, il devait être du plus bel effet, car il invite à la contemplation.







Textile
Turkey
1550 ca.
Silk velvet, voided with
brocaded silver thread
Length: 83 cm
Width: 63 cm
TE.029

The bold design of this textile is striking; the contrast between the deep crimson velvet ground and the silver-coloured metal thread of the motifs as well as the subtle outlining in light bluish-green is particularly effective. The three-ball and wavy stripes motifs are augmented at the interstices with wispy clouds and the decoration fills the entire space while retaining an overall lightness. This is perhaps due to the simple symmetry and repetition in the design.

The 'spots and stripes' motif was so favoured in Ottoman art that it received varied interpretations while remaining always recognisable. Originally, the motif must have been associated with power, as it combines the stripes of the tiger and the spots of the leopard. In the fifteenth century, the three-ball motif was already linked with prestige since Timur himself had used it as his emblem. This design often takes the name of *chintamani* after the Buddhist wish-granting jewel.

Comparable textiles were used as covers for bolsters or cushions and representations in sixteenth-century miniatures attest to the design's popularity. Some very similar textiles are known.

نسيج
تركيا (بورصة)
حوالي 1550م
حرير مخملي مفرغ بالقص
وموشى بخيوط فضية
الطول: 83 سم
العرض: 63 سم
TE.029

تتميز هذه القطعة بتصميمها الصريح وألوانها المتباينة المنسجمة. فأرضيتها المخملية قرمزية داكنة والخيوط المعدنية المستخدمة في الزخرفة فضية، بينما تحدد زخارفها خطوط خفيفة بلون الأخضر الباهت المائل إلى الزرقة. وهناك سحب من الدخان تملأ المساحة الفاصلة بين الكرات الثلاث والأشرطة المموجة من دون أن تزاحمها، ولربما ساعد التناسق البسيط في التصميم وتكراره على تحقيق ذلك.

كان عنصر "النقاط والأشرطة" من الزخارف المفضلة في الفن العثماني، وظهر في عدة أشكال اختلفت فيها تأويلاته وإن ظل دائماً واضحاً يسهل تمييزه. ولا بد أن هذا العنصر الزخرفي ارتبط في الأصل بالقوة، إذ أنه يجمع بين خطوط جلد النمر ونقاط جلد الفهد. وفي القرن الخامس عشر الميلادي ارتبط عنصر الكرات الثلاث بالمكانة الرفيعة حيث اتخذه تيمورلنك شعاراً له. وعادةً ما يطلق على هذا التصميم اسم "تشينتاماني"، تيمناً بجوهرة تحقيق الأمنيات البوذية.

استخدمت أنسجة مشابهة لهذه القطعة كأغطية للمساند والوسائد. والرسومات على منمنمات القرن السادس عشر الميلادي هي دليل على رواج هذا التصميم. ويجدر الذكر أن هناك عدد من القطع المماثلة تماماً لهذا النسيج.

Tissu
Turquie
Vers 1550
Velours de soie relevé,
broché de fils d'argent
Longueur : 83 cm
Largeur : 63 cm
TE.029

Le motif de ce tissu frappe par son caractère vigoureux : le contraste entre le velours cramoisi de l'arrière-plan, le fil d'argent des motifs et les subtils contours bleu-vert est d'un effet saisissant. Dans les interstices, entre les boules et les bandes ondoyantes, apparaissent de vagues nuages. Le décor couvre ainsi toute la surface, tout en conservant dans l'ensemble une certaine légèreté. Peut-être est-ce dû à la simplicité de la symétrie et à la répétition du motif.

Celui-ci, associant « taches et rayures » eut un tel succès qu'il fut interprété de diverses manières dans l'art ottoman, tout en demeurant toujours identifiable. À l'origine, il devait renvoyer à l'idée de puissance puisqu'il mêle les rayures du tigre aux taches du léopard. Au XV^e^ siècle, le motif des trois boules avait déjà acquis un certain prestige, car Tamerlan l'avait adopté comme emblème. Ce décor est souvent désigné par le terme *chintamani* du nom de la gemme de la mythologie bouddhique censée exaucer tous les vœux.

Des tissus comparables furent utilisés comme housses de traversin ou de coussin. Des miniatures du XVI^e^ siècle témoignent de la popularité de ce double motif. On connaît quelques tissus similaires.



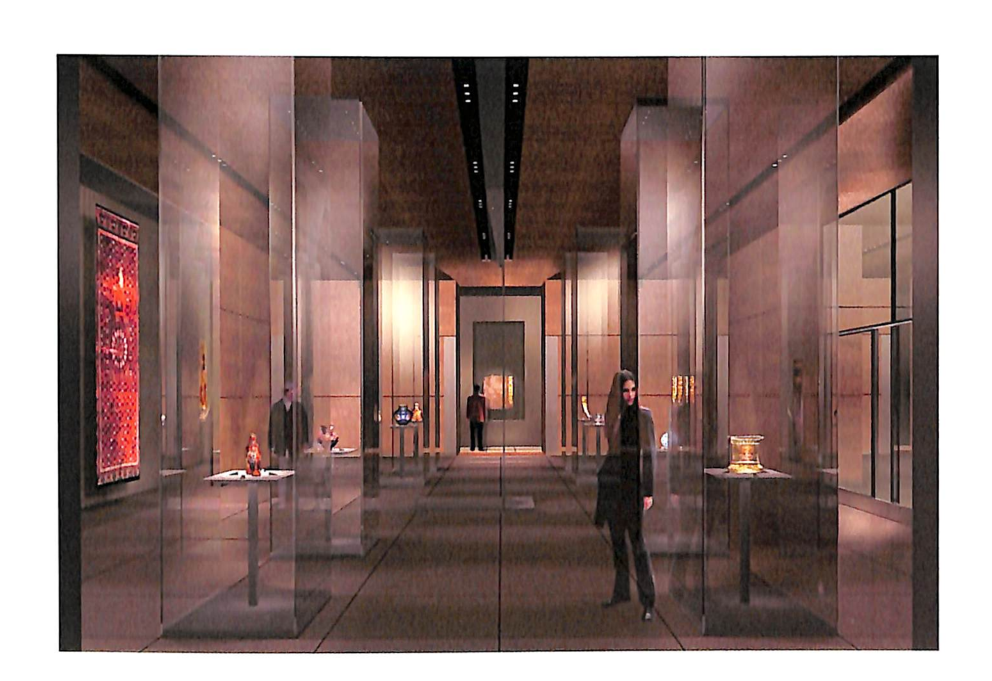




▪ شكل صالة العرض

على الرغم من أنك ذكرت إنه لم يطرأ تغيير على المخطط المعماري منذ مشاركتك في المشروع، لا ينطبق هذا على عدد القطع المعروضة. كيف استطعت التكيف مع تزايد عدد الأعمال الفنية المطلوب عرضها؟

يظل عرض القطع في الدوحة أقل كثافة منه في متحف مثل اللوفر على سبيل المثال. كنا نتعامل في البداية مع نحو مائتين وخمسين أو ثلاثمائة قطعة؛ وارتفع الرقم الآن إلى خمسمائة قطعة تقريباً، ولكن في وجود مساحة عرض تبلغ خمسة آلاف متر، ما زال هناك متسع لعرض المزيد من القطع. سيتوفر لكل قطعة المساحة التي تستحقها. وقد استطعت أيضاً توفير نظام شديد المرونة يسمح للمعارض في المستقبل أن تتغير كلياً دون أدنى صعوبة. أما أسلوب العرض، فقد ساد التردد فيما لو كان من الأفضل تنفيذه على أساس تاريخي أم على أساس المواد. في الحالتين، تم تكييف تجهيزات العرض على نحو ممتاز يسمح بتوفير أفضل بيئة لعرض القطعة الفنية. فهناك مناضد ذات أسطح من الحجر السماقي الرمادي تبلغ أبعادها سبعة أمتار في متر ونصف، تستطيع أن تحمل صناديق عرض مختلفة الأعداد والأحجام.



هل طرأت أية تغييرات أساسية على المخطط المعماري أو برنامج التصميم الداخلي منذ وصولك؟ وما هي العناصر الأساسية التي أضفتها؟

لم يطرأ أي تغيير على التصميم المعماري أو البرنامج الذي وضعه "أي. إم. باي" أساساً. عملنا معاً على إجمالي ثماني عشرة غرفة تحيط بساحة منفذة على مستويين ونصف من البناء. أما قاعات العرض، فتغطي مساحة تبلغ خمسة آلاف متر مربع بالإضافة إلى سبعمائة متر مربع للمعارض المؤقتة. وقمنا أيضاً بتصميم مكتبة لبيع الكتب والمكاتب الإدارية للمتحف؛ وصممت أنا مجموعة كاملة من الأثاث المنيمالي وتجهيزات الإضاءة للمتحف كله. كذلك صممنا العلامات المميزة للمتحف وكل ما يحدد هويته المرئية.

كيف ترى الاختلاف بين قاعات العرض التي صممتها أنت والمساحات العامة التي صممها "أي. إم. باي"؟

تفتقر قاعات العرض إلى الإضاءة الطبيعية، لذلك قررت أن أخلق فيها ما أسميه بـ"الجو المسرحي" بكل ما يحمله هذا التعبير من معنى – جو يسمح برؤية القطع وتقديرها عن حق. وبينما استخدم "باي" حجراً جيرياً فاتح اللون لأرضيات المساحات التي صممها، كما فعل في اللوفر وفي متحف "ميهو" باليابان أيضاً، اخترت أنا الحجر السماقي الرمادي الداكن لكل قاعات العرض. أما الجدران فقد استخدمنا لها خشباً غير مألوف يسمى "لورو فايا" له عِرق طبيعي واضح أو مرقط الشكل. ثم قمنا بمعالجة الخشب بمسحوق برونزي لامع منحه مظهراً معدنياً وجعله يبدو أغمق مما كان.

هل كانت مشروعاتك السابقة، وخاصةً تصميمك لقاعات الفنون البدائية في اللوفر سنة 2000 مصدر إلهام لك أو مصدراً للأفكار التي طبقتها في الدوحة؟

كان العمل في قاعات الفنون البدائية في اللوفر هو بالتحديد نقطة الانطلاق في تصميم أساليب العرض في الدوحة؛ لكننا أدخلنا عليه عدداً من التحسينات التقنية والجمالية التي أفتخر بها بصفة خاصة. فنحن نستخدم هنا نظاماً إلكترونياً معقداً يسمح لأمناء المتحف بفتح صناديق العرض دون لمس أبوابها الزجاجية الضخمة. ونستخدم كذلك لأول مرة في المتاحف زجاجاً مضاداً للانعكاس داخل أطر يصل ارتفاعها إلى أربعة أمتار ونصف وعرضها إلى ثلاثة أمتار. كما استطعنا أيضاً إبعاد مصادر الطاقة عن أنظمة إضاءة المعروضات بالألياف البصرية، مما ساعد على تقليص الحرارة التي تتعرض لها القطع إلى حد كبير.

المتحف الوطني في بيروت سنة 1999، كما بنى في ساران بفرنسا سنة 2000، متحف جاك شيراك المخصص للهدايا التي تلقاها الرئيس خلال فترة حكمه. ويشرف مكتبه حالياً على مشروع تصميم المعرض الجديد في متحف "ريكس" في أمستردام.

تقدم القائمة أعلاه لمحة بسيطة عن أنشطة "جان ميشيل ويلموت" الوافرة في مجالات كثيرة متفاوتة في طبيعتها كالتصميم الداخلي للمتاحف والأثاث وتصميم القطع والتخطيط المدني والعمارة. ولكن أياً كان المشروع، فإن أسلوبه دائماً ينطق باحترام البيئة المحيطة وتطويعها في قالب عصري. ويُعتبر الضوء والتجاور الماهر للمساحات الشفافة والمضببة والمصمتة من العناصر الأساسية التي تميز أسلوبه، مثلما تميزه الإنسانية والطابع الشخصي في التعامل مع العملاء وأصحاب القرار. ومن العلامات المميزة أيضاً لأعماله في شتى المجالات: قوة التصميم؛ فكل ما أنتجه ابتداءً من الأثاث وانتهاءً بالعمارة، يعطي إحساساً بالديمومة على خلاف المنشآت والقطع المعاصرة. وعلى الرغم من أن هناك نحو مائة موظف أو أكثر في مكتبه، لا يزال "جان ميشيل" هو محور جذب المشاريع الجديدة والعقل المفكر في الحلول المناسبة للمشاكل المعمارية والتصميمية الصعبة، حين تتقابل أحجار أوروبا القديمة مع الرغبة في استشعار روح معاصرة.

وبينما شهدت مسيرته تقدماً ملحوظاً منذ إعلانه إعجابه الشديد بأعمال "أي. إم. باي" في أواخر ثمانينات القرن الماضي، احتفظ "جان ميشيل" بقدرته على العمل مع معماريين بارزين مثل "باي" والتأكيد على أسلوبه وشخصيته في نفس الوقت.

ولقد عاد "جان ميشيل ويلموت" إلى اللوفر سنة 2000 ليتم العمل في المساحات الجديدة المخصصة للفنون البدائية، وكان تصرفه الذكي في الحدود التي فرضها الأسلوب المعماري لمتحف اللوفر نموذجاً يحتذي به الكثيرون. في الواقع إن صناديق العرض والإضاءة بوجه خاص التي نفذها هناك كانت نقطة الانطلاق للتصميمات التي وضعها لمتحف الفن الإسلامي في الدوحة.

كيف تم اختيارك للمشاركة في مشروع متحف الدوحة؟

بكل بساطة، تم ذلك بطلب من "أي. إم. باي" وبتشجيع من "لويس مونريال". عرفت "باي" منذ فترة طويلة، وأعتقد أنه لم يرغب بالتعامل في هذا المشروع المعقد مع معماريين لم يعمل معهم من قبل. فبيننا تفاهم فطري وتلقائي سهّل كثيراً من هذه العملية.

التصميم الداخلي للمتحف (ميسوغرافيا)

"جان ميشيل ويلموت" – تفاهم فطري

ولد "جان ميشيل ويلموت" سنة 1948، وتخرج من معهد "كاموندو" العالي في باريس سنة 1973، ثم أنشأ شركته الخاصة "جَفرنر" سنة 1975. ولقد برز اسمه لأول مرة سنة 1987 عندما فاز بالمسابقة التي نظمتها المؤسسة العامة لمتحف اللوفر لتصميم أماكن المعارض المؤقتة، ومكتبة لبيع الكتب، ومطاعم في المساحات الجديدة أسفل هرم "أي. إم. باي" في ساحة نابليون باللوفر. ويقول "ويلموت" عن هذه المساحات وعن تجربة عمله مع "باي" و"ميشيل ماكاري": "تم العمل في المرحلة الأولى لمشروع اللوفر وفق برنامج شديد الدقة والتفصيل سمح لي بإقامة حوارات شيقة جداً مع "باي" و"ميشيل ماكاري". وقد أردت أن أسلك نفس اتجاههما واضعاً روح اللوفر في الاعتبار. وأعتقد أنه كان من الملائم في هذه الحالة أن أتوخى التحفظ في أسلوبي بمجرد أن استوعبت العمارة القائمة تماماً، بيد أن ذلك لا يعني أنني حاولت بأي شكل من الأشكال أن أغيِّب شخصية عملي في تلك التي لزميلَيّ."

في سنة 1993، عاد "ويلموت" إلى اللوفر ليتعاون مجدداً مع "باي" و"ماكاري" في مشروع صالات الفنون الزخرفية (مساحة تبلغ 4800 م.م.) في "جناح ريشليو" الذي كان قد تم تجديده مؤخراً. وكما هو الحال في متحف الفن الإسلامي بالدوحة، كان مسؤولاً آنذاك عن تصميم صناديق العرض والأثاث في الجناح بأكمله (مساحة تبلغ 21500 م.م.). وكعادته، أظهر "ويلموت" حساً مرهفاً بالقطع المعروضة وكذلك بالبناء التاريخي بتصميمه الداخلي الجديد الذي وضعه "باي".

بعد عمله في اللوفر، أصبح "جان ميشيل ويلموت" أحد أبرز المصممين الداخليين في مجال المتاحف في أوروبا. وابتداءً من عام 1993، نشط في العمل المعماري المستقل ونفذ العديد من مشروعات التصميم الحضري مثل تجديد الشانزيليزيه في باريس سنة 1994. وقد قام، بوصفه مصمماً داخلياً، بتصميم بوتيكات وقاعات عرض لعملاء مهمين مثل "شوميه" و"جون غاليانو" و"كارتييه". أما كمعماري، فقد اضطلع بعدة مشروعات من بينها مركز "غانا" للفنون (سيول، كوريا الجنوبية، 1996 - 1998)، ومركز "إنسا" للفنون في المدينة نفسها بعد ذلك بعامين؛ وله مشروع جاري العمل به في مركز كوريا للفنون في مدينة بوسان. بالإضافة إلى ذلك، قام بتجديد

- نموذج مقطعي للمتحف
- تصوّر للمدخل الرئيسي

حاولت نقله إلى شمس صحراء الدوحة. فنورها يحث فن العمارة على استغلال الضوء والظلال. وبناء عليه يضم تصميمي نافذة رئيسية واحدة فقط يبلغ ارتفاعها 45 متراً وتطل على الخليج العربي. أعترف أنني قد سمحت لنفسي باتخاذ قرار ذاتي آخر، اعتمد على إحساسي بأن الحياة كثيراً ما تدب في العمارة الإسلامية من واقع ثراء عناصرها الزخرفية، كما هو الحال على سبيل المثال في صحن الجامع الأموي في دمشق وداخل قبة الصخرة في بيت المقدس (687-691). كما أن إعجابي الخاص بالقطع المعدنية المخرمة في مصر أثّر على اختياري للتنانير المخرمة التي ستتدلى في المتحف على ارتفاع اثنين وثلاثين متراً. ويمكن رؤيتها من مسافات بعيدة في الماء وعلى امتداد الكورنيش. تتوج المساحة المركزية كوة في قبة متعددة الأوجه من الفولاذ الذي لا يصدأ تساعد على طرح أشكال مختلفة من الضوء. ويتدرج شكل القبة نزولاً من دائرة إلى مثمن، إلى مربع، ثم إلى أربع قَلَبات مثلثة تختلف ارتفاعات زواياها لتشكل دعامات أعمدة البهو.

الناحية المعمارية بالجامع الكبير في قرطبة (784-786، 961-966، 987-990)، وكنت أظنه يمثل قمة العمارة الإسلامية لكنني كنت مخطئاً. فقد كان لجو إسبانيا وثقافتها تأثير جرد قرطبة من نقاء التعبير الذي أبحث عنه. وينطبق الأمر ذاته، ولكن لأسباب مختلفة، على عاصمة الهند المغولية "فاتحبور سكري"، التي بني فيها "مسجد جاما"، أضخم مساجد الهند. وقد تُفسر رؤيتي الفكرية هذه بالذاتية المطلقة، لكن التأثير الهندي كان ملموساً، لذلك لم أجد مصدر إلهامي هناك. وحتى الجامع الأموي الكبير في دمشق (709-715)، وهو أقدم جامع أثري باقٍ حتى الآن، يحمل في جنباته عناصر تاريخ روما والمسيحية المبكرة. فقد تواجد في موقعه معبد روماني وكنيسة بيزنطية تركا أثرهما على بنائه. ثم ذهبت إلى تونس بغية دراسة مساجدها ولفت انتباهي نوع آخر من العمارة تمثل في رباط المنستير (796) وسوسة (821). وهناك شعرت أنني أقترب من روح العمارة الإسلامية، حيث تبعث الشمس الحياة في الأحجام الضخمة، وتلعب الهندسة دوراً محورياً.

أين عثرت في النهاية على البناء الذي اعتبرته روح العمارة الإسلامية؟

بدأت أفهم سبب شعوري أن قرطبة لن تقدم لي الروح التي أبحث عنها؛ فهي مغرقة في الترف وغنية بالألوان. وبدأت أتساءل: ألا يجد المرء جوهر العمارة الإسلامية في الصحراء القاسية الملامح والبسيطة التصميم في آنٍ واحد حيث تبعث الشمس الحياة في الأشكال على اختلافها؟ واقتربت أكثر من الحقيقة؛ وأخيراً عثرت على ما أبحث عنه في جامع أحمد بن طولون في القاهرة (876-879). الميضأة الصغيرة المحاطة بأروقة مزدوجة على ثلاثة جوانب – وهي إضافة صغيرة لاحقة على البنيان – تعكس تعبيراً شبه تكعيبي للتسلسل الهندسي من المثمن إلى المربع ومن المربع إلى الدائرة. لذلك، لم يكن من قبيل المصادفة أن "لو كوربوزييه" تعلم الكثير من عمارة البحر الأبيض المتوسط والعمارة الإسلامية. فهذه العمارة البسيطة التصميم تنبض بالحياة في الشمس بما تلقيه من ظلال وأشعة متدرجة الألوان. لقد وجدت أخيراً ما اعتبرته الروح الحقيقية للعمارة الإسلامية وسط جامع ابن طولون.

يعكس تصميمك بدون شك رؤية تجريدية لنقاء فن عمارة ابن طولون، لكنك أدخلت عليه أيضاً عدداً من العناصر الزخرفية، أليس كذلك؟

لقد بقيت مخلصاً للإلهام الذي استقيته من بساطة جامع ابن طولون. هذا هو الجوهر الذي

العشرين، بدعم من شخصيات قوية مثل "إميل بياسيني" و"ميشيل لاكلوت"، مقياساً لقدرته على فهم جوهر المواقع الراقية الهامة التي كان له فخر تحمل مسؤولية بنائها. وكما ينوه خطاب جائزة "بريتزكر" في سنة 1983: "وهب إيوه مينغ باي هذا القرن بعضاً من أجمل مساحاته الداخلية وأشكاله الخارجية. ومع ذلك، فإن أهمية أعماله تتخطى ذلك بكثير. فقد كان اهتمامه منصباً دائماً على المحيط الذي ترتفع فيه مبانيه". أما تصميمه لمتحف الفن الإسلامي الجديد في الدوحة، فلم يولد، على حد قوله، إلا من محاولته لفهم جوهر العمارة الإسلامية وضوء الصحراء التي بزغت منها تلك العمارة.

ما هي ظروف مشاركتك في تصميم وبناء متحف الفن الإسلامي الجديد في الدوحة؟

كان الأغا خان قد نظم مسابقة سنة 1997 وقع فيها الاختيار على مهندسين. كان الاختيار الأول للجنة التحكيم هو "تشارلز كوريا" والثاني هو المعماري اللبناني "راسم بدران". فاختارت دولة قطر بدران ليبني المتحف على الكورنيش. لكن للأسف، لم يتقدم مشروع بدران، واتصل بي "لويس مونريال" الذي كان عضواً في لجنة التحكيم الأصلية آنذاك وهو الآن المدير العام لصندوق أغا خان الثقافي، على الرغم من علمه أنني لا أشارك في المسابقات قط، وأقنع الأمير أنني قد أكون الاختيار الصائب لتصميم المتحف الجديد. ولقد عُرضت عليّ عدة مواقع على امتداد الكورنيش، بما فيها الموقع الذي كان مخططاً أن يحتله المتحف أصلاً؛ لكني لم أقبل بأي منها. إذ خشيت، رغم عدم وجود العديد من المباني القريبة بعد، أن تظهر في المستقبل منشآت ضخمة تطغي على المتحف. وعلى هذا، طلبت الإذن بإنشاء موقعي الخاص. كان ذلك أنانيةً مني بالطبع، لكني كنت أعلم أن ردم جزء من البحر ليس بالأمر البالغ التعقيد في قطر. والآن، يقع متحف الفن الإسلامي على الطرف الجنوبي من كورنيش الدوحة على جزيرة اصطناعية تبعد 60 متراً عن الشاطئ. وتوفر شبه الجزيرة الجديدة الهلالية الشكل الحماية من الخليج العربي شمالاً، ومن المنشآت الصناعية القبيحة شرقاً.

بعد تكليفك بتصميم متحف الدوحة، ما المراحل التي ساهمت في وصولك إلى تصميمك النهائي؟

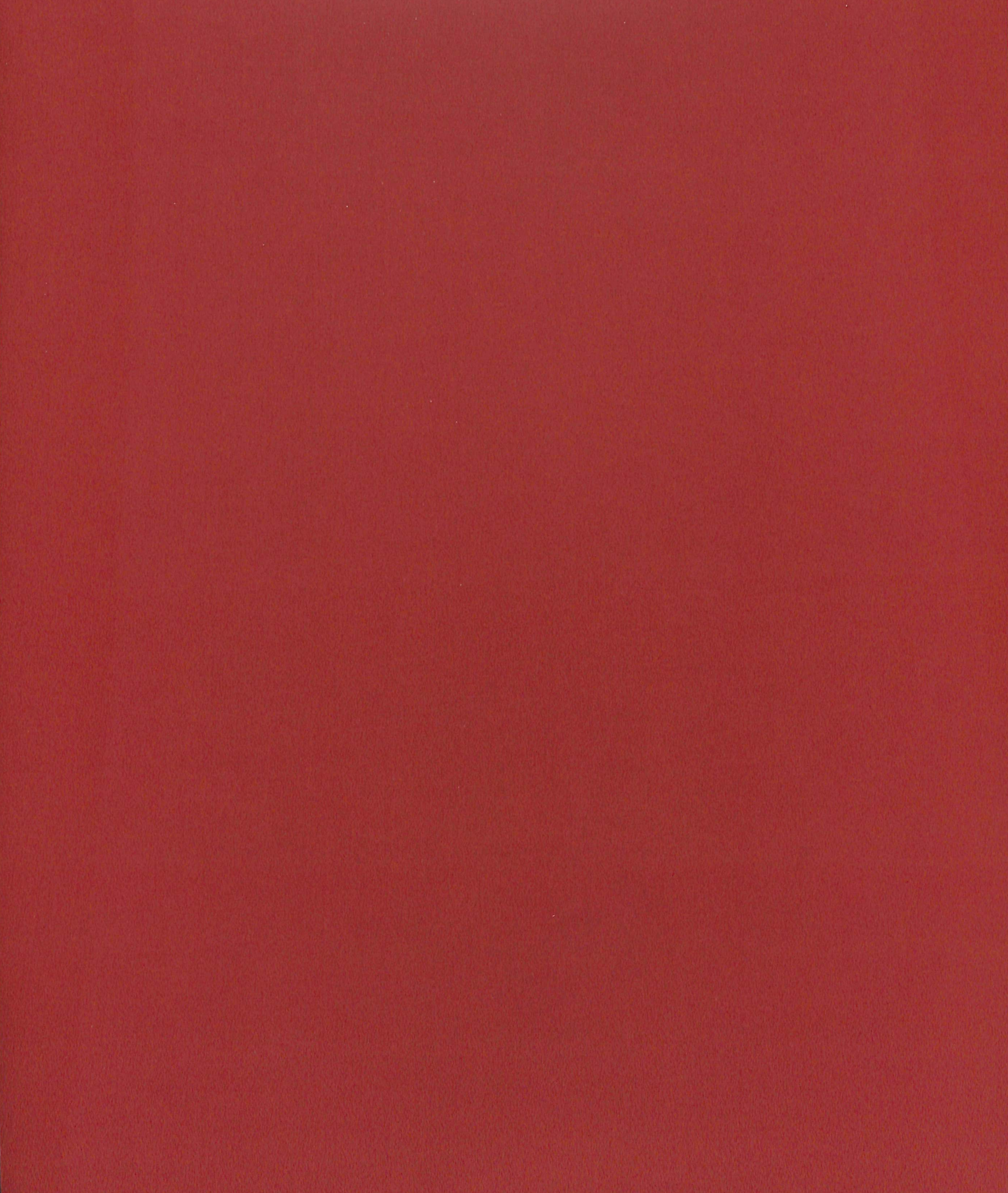
كان الوصول إلى تصميم مناسب للمتحف من أصعب الأعمال التي اضطلعت بها على الإطلاق. إذ كان علي أولاً أن أعكس جوهر العمارة الإسلامية. لكن صعوبة مهمتي تمثلت في ثراء الثقافة الإسلامية وتنوعها من أيبريا إلى الهند المغولية، وإلى أبواب الصين وما ورائها. كنت ملماً من

الهندسة المعمارية
"إيوه مينغ باي" – إلهام من الإسلام

وُلد "أي. إم. باي" في الصين، وغادرها في سنة 1935 إلى الولايات المتحدة، حيث درس العمارة في معهد ماساشوستس للتكنولوجيا وجامعة هارفارد. وفي عام 1955، أنشأ شركة خاصة به في نيويورك أسماها "أي. إم. باي وشركاه". وقد تأثر "باي" بمعماريين مشهورين مثل "والتر غروبياس" و"مارسيل بروير" إلى درجة جعلته يدرك منذ البداية أن تصميماته المعمارية ستتخذ طابعاً حديثاً. لكن رؤيته للحداثة كانت تحمل دائماً احتراماً للجذور التي قامت عليها، فالثقافة والإحساس بالمكان يتخللان جدران مبانيه، سواء كان ذلك في المبنى الشرقي لقاعة الفنون الوطنية في واشنطن، أو في إعادة صياغته المتمكنة لقلب فرنسا: متحف اللوفر. وربما يعود ذلك إلى أصوله ومسار حياته. إذ جاء "باي" من حضارة تمتد جذورها إلى ساحق الزمن ليستقر في الولايات المتحدة حيث كل شيء جديد. فتخيل عمارة حديثة لا تنسى أنها نتاج حضارة عريقة. واستطاع بحصافته ورهافة حسه أن يسد الفجوة بين الماضي والحاضر التي سلبت الكثير من العمائر الحديثة روحَها.

ولقد نال "أي. إم. باي" جائزة "بريتزكر" في سنة 1983، وجائزة "بريميام إمبريال" في سنة 1989، واشتهر كأحد المعماريين الرواد في عصرنا. لكن لكي يقدّر المرء أهمية مساهمته في مجال العمارة، عليه القيام بأكثر من مجرد تصفح كتاب يحمل صوراً رائعة لقاعاته المقبية ومساحاته التي يملؤها الضوء. فبدايةً، عليه الوقوف في "مول" واشنطن ليقترب من جوهر الهوية الأمريكية ويرى كيف ترك "باي" علامة لا تنمحي على المساحة هناك من خلال المبنى الشرقي لقاعة الفنون الوطنية، حيث جمع أفضل ما في العمارة والفن الحديث ووضعهما على مقربة من مقر السلطة. وعلى المرء أيضاً الوقوف في فناء اللوفر عند هبوط الليل ليرى كيف يبعث "الهرم" الحياة في جوهر تاريخ فرنسا هذا. وكذلك عليه السفر إلى "شيغاراكي" في اليابان، ليزور متحف "ميهو" الرائع حيث تتوحد العمارة مع الأرض وروح المكان.

وعلى الرغم من الجدل الذي أثاره في البداية اقتراح "أي. إم. باي" ببناء هرم في فناء اللوفر، أصبح هذا الهرم منذ افتتاحه سنة 1989 رمزاً لفرنسا من عدة نواحٍ. وفي سنة 1993 وبمناسبة المئوية الثانية لمتحف اللوفر، أعيد افتتاح "جناح ريشليو"، الذي كان مقر وزارة المالية لفترة طويلة، بعد تحويله ليصبح جزءاً من أعظم متاحف العالم. ويعتبر نجاح "باي" في نقل اللوفر إلى القرن



أو التفوق بل استمرارية الصلة بين البشر مع اختلاف الزمان والمكان واستطاعتهم تبني نفس الروح والرؤية الفنية.

يقدم المعرض سياقاً جديداً لكلمة "هنا" يمكن من خلاله الاستمتاع بجمال هذه القطع من زاوية جديدة، ويقودنا ذلك إلى قول جون بيرجر "هنا نلتقي".[3]

1 جوليان سبولدنج، "المتحف الشعري، إحياء المجموعات التاريخية (برستل، ميونيخ، لندن، نيويورك، 2002)، ص 76.

2 أندريه مالرو، "المتحف الخيالي" (نشر أولاً في 1947، النص مقتبس من نسخة جاليمار، باريس، 1965)، ص 13.

3 جون بيرجر، "هنا نلتقي" (لندن، بلومزبيري، 2005).

الصوت الحقيقي للسياق الذي تمخض عن هذه القطع. والنظر إليها والإصغاء إلى ما تحكيه يجعلنا نتخيل هذا السياق الذي يشارك فيه الباب بقول، والسجادة، والطبق، والملعقة، وحتى الجدران التي تحوي المكان... سياق ناطق.

لقد قامت قطع هذا المعرض برحلات معقدة في بيئات ووقائع شتى. فقطع الخزف والزجاج مثلاً، قامت برحلة من الأفران إلى المدافن. وتحت إضاءة مؤثرة، يقدم المعرض خامات ثرية بخصائصها الجمالية: تلك الهشة كالزجاج وأخرى الصلبة كالمعدن، تحولت جميعها إلى أشكال تدلل على الإبداع الفريد في اللون والملمس.

ويجب أن نذكّر أنفسنا أن معظم الخامات المستخدمة متوافرة بكثرة، فالزجاج مثلاً سهل الصنع من الرمل وكربونات الصوديوم والجير. لكن مهارة الصانع وخبرته من أهم العوامل الرئيسية التي تحدد مصير القطعة المرتقبة؛ بالتالي أصبحت تلك القطع تنبض بإيقاعات حية. وبالرغم من أن توقيع الفنان على العمل الفني شهادة على هويته، إلا أنه لم يكن من الشائع في الفنون الإسلامية أن يوقّع الفنان أو الصانع اسمه على القطع (وهو أمر يصعّب من مهمة مؤرخي الفنون). لكن هذا الصمت يخبرنا شيئاً عن طبيعة الفنانين المسلمين؛ فهم لم يعرفوا التباهي والتفاخر بالذات، وإنما اعتبروا أنفسهم أداة للتعبير والإبداع الفني. وعندما يختفي المصور والمصمم ومؤرخ الفنون، لا تبقى إلا القطعة الفنية. وهكذا تصبح القطعة بأكملها بين يدي الزائر. كل قطعة لها حكايتها، تستدعي اهتمام المرء بل وتتحداه أحياناً.

وقد ألهم الفن الإسلامي الكثير من الفنانين في العالم الغربي، بما في ذلك الفنانين المعاصرين. فهناك تشابه بين صفحة من ألبوم السلطان العثماني محمود الثاني من القرن الخامس عشر الميلادي ولوحة للفنان الهولندي بيت موندريان، أو بين لوحات الفنان السويسري بول كلي والكتابات الكوفية من القيروان في القرن التاسع الميلادي. وهناك أوجه تشابه مذهلة بين الخزف الإيراني ذي البريق المعدني من قاشان القرن الثالث عشر الميلادي وأعمال الفنان النمساوي جوستاف كليمت. في هذا المعرض، يمكن للجمهور أن يستمتع بمنسوج الساميت الحريري من هند القرن الثالث عشر أو الرابع عشر الميلادي، والتي ظلت وفية لنفس تقنيات الغزل في إيران الساسانية في القرن السادس الميلادي (الصفحة 189)، حيث يرى الناظر تشابهاً بين أساليب تصوير الطيور المتقابلة وأعمال الفنان الهولندي ماوريست ايشر. ولا يثير اهتمامنا هنا التصديق

فائدة مقتنيات المتاحف لا تقتصر بالضرورة على إثارة ذكرياتنا عن استخداماتها في حقبة ما بل تكمن فيما تقدمه لنا من إلهام. وكثيراً ما يغفل خبراء المتاحف عن الشِعر الكامن في كل من تلك القطع في انتظار ما يسبر غوره".[1]

أيّلة برونزية تنساب المياه من فوهها كشلال رقيق تتردد أصداؤه في حدائق مدينة الزهراء في قرطبة القرن العاشر الميلادي، وامرأة عصفور خرافية ملونة ذات سطح لامع من مصر أو سوريا في القرن الثاني عشر الميلادي، وزمردة خضراء شبه شفافة، وسر تميمة من اليشم الأبيض من الهند المغولية، وشذرات من الحكمة في أبيات شعر كُتبت بخط بديع على خزف إيراني من القرن العاشر الميلادي، وحديقة بها رقعة شطرنج تزين سجادة من وسط آسيا، كلها نماذج لفن إسلامي يحتفل بالحياة وغِناها.

لعل الإلهام المستوحى من قطع هذا المعرض يكتمل بإدراك طبيعتها القصصية الآسرة. لكنها ليست قصصاً تُسرد بالكلمات فقط وإنما تجربة مرئية شمولية يعيشها الناظر وتطبع في ذهنه صوراً ثرية بالدلالات لها أكثر من بعد. والعديد من هذه القطع ينقل لنا قصة منمقة تعكس بدقتها وتحديدها وتفصيلها السياق الحضاري الذي جاءت منه. هناك عوالم من السحر كامنة في كل قطعة وحكايات ضمن حكايات أخرى، وكذلك ثراء لا تراه العين إلا بنظرة متمعنة. تلك النظرة تمتع ناظريها بروايات لا تختلف عن ألف ليلة وليلة.

لربما يحتاج المتأمل لقطع الفن الإسلامي أن يدقق في التفاصيل الكامنة؛ فرحلة التأمل في ذلك النوع من الفن هي رحلة من الاستكشاف المتواصل. والفن الإسلامي بخطوطه الدقيقة المتشابكة والملتفة يحرّك المشاعر بشكل مختلف عن الفن الأوروبي. فالخط الرقيق يختلف عن الضربات الصريحة للفرشاة مثلاً. لغة الفن الإسلامي لغة رمزية غنية بكناياتها. ولا تفيدنا أفكارنا المسبقة في فهم هذا الفن بل قد تكون عائقاً أمام ذلك. كتب أندريه مالرو في "المتحف الخيالي "عام 1947 "مازالت علاقتنا بالفن على مدى قرن من الزمان علاقة قائمة على التفكر".[2] لعله من الأفضل للمرء عندما ينظر إلى الفن الإسلامي أن يتناسى بعض ما تعلمه ويبدأ بذهن صافٍ.

ولعله من الجدير أن نتذكر عند النظر إلى تلك القطع أنها جاءت من ثقافة مفعمة بالشعر والرمز والكناية؛ من ثقافة لعبت الكلمة المسموعة ومن ثم المكتوبة فيها دوراً رئيسياً. الثروة المكتوبة على تلك القطع تسحر الألباب، فالقطعة أصبحت كياناً مُشخّصاً أُعطي صوتاً خاصاً به يتحدث باسم الحقبة التي أتت منها القطعة، وكأنها رسالة وصلت إلينا عبر الزمان. هذه الكتابات هي آثار

رعاة مخلصون. وفي يومنا هذا، تضطلع المتاحف وجامعو التحف برعاية هذا الفن. كل مجموعة جديدة هي بمثابة بيت جديد لهذه القطع الهائمة، وكل معرض هو سياق جديد يمكننا من خلاله تذوق هذا الفن؛ وكل تشكيلة جديدة من تلك التشكيلات تؤثر على رؤيتنا للفن وتقييمنا له.

المعرض ورؤيته للفن الإسلامي

تم اختيار القطع الفنية المعروضة بعناية لتعبر عن روح مجموعة الدوحة التي تضم آلافاً من القطع، من القرن السابع الميلادي وحتى يومنا هذا. وبما أن المجموعة غير معروضة في الوقت الحالي، يتيح هذا المعرض للجمهور رؤية لمحة استباقية لمتحف الدوحة. يضم المعرض قطعاً من وسائط مختلفة يغطي تاريخها فترة زمنية طويلة، أقدمها يعود إلى القرن التاسع الميلادي وأحدثها إلى القرن السابع عشر الميلادي. وترجع جذور تلك المعروضات إلى عدد من البلدان والمناطق المختلفة مثل إسبانيا ومصر وسوريا والعراق وتركيا وإيران والهند وآسيا الصغرى، أي يغطي منطقة جغرافية شاسعة تمتد من قرطبة غرباً إلى سمرقند شرقاً. والخامات المعروضة متنوعة فهي تشمل الخزف والمعادن والزجاج والورق والعاج والذهب والزمرد واليشم واليشب والحرير؛ كلها تختلف في الشكل لكن تتوحد في كيان جمالي واحد.

أصبح التحكم في الخامة المستخدمة طوع أيدي الفنانين في إثراء التصوير. فظهرت زخارف متماثلة في خامات متباينة لكن الصلة بينها ظلت مستمرة لتؤكد حضور لغة بصرية. من قرطبة إلى سمرقند، ومن الفخار إلى الحرير، نرى تلك المفردات المرئية تتحدث نفس اللغة بالخط والتصوير التشخيصي والأشكال الهندسية وزخارف الأرابيسك.

وما نعتبره اليوم فناً إسلامياً هو في الواقع مستلزمات يومية كانت مستخدمة في الحياة العادية آنذاك، أشياء ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحياة البشر وتلقي ضوءاً على الثقافات الإسلامية وأسلوب معيشتها ورؤيتها. وتتباين وظائف هذه القطع من تقديم الطعام إلى الألعاب الذهنية كالشطرنج. وهي بمثابة ثقافة مادية لأناس عشقوا ولعبوا واصطادوا وأكلوا وشربوا.

قد يتساءل المرء عما تعنيه تلك القطع التي عمرها مئات السنين وربما لا يراها سوى زينة جميلة مناسبة لرف مدفأة مثلاً؛ فاستخدامها الأصلي قد تاه واندثر بمرور الزمن. يعبّر جوليان سبولدنج في كتابه "المتحف الشعِري، إحياء المجموعات التاريخية" عن هذه المشكلة بقوله: "... لو لم يعد لمعظم ما لدينا في المتاحف استخدام مفيد، فما فائدته؟ ما فائدة كوب لا تستطيع الشرب منه؟ إن

لآخر، وإن كانت هناك قطع لا يختلف في أمرها اثنان. يمكن أيضاً اعتبار قطعة ما تحفة فنية مبدعة لتميزها واختلافها عن المعتاد. ومجموعة الدوحة لا تعني باقتناء كم كبير من القطع إنما تهتم بالقطع المبهرة – المبهرة بما لها من جوهر: فتلك القطع نادرة وفي الوقت نفسه عبارة عن توليفة تجمع بين مهارة الصنع وبلاغة التعبير. وعليه، فإن مجموعة الدوحة تشمل قطعاً لا مثيل لها في ندرتها.

في الواقع إن كل قطعة فنية هي قطعة نادرة. فالفنان يشكل القطعة بيده والعمل الذي يقدمه يتأثر بالطريقة التي يتحرك ويتنفس بها وكذلك بتفرده. لكن هناك قطعاً نادرة بمعنى محدد، كونها تختلف عن كل ما سواها. مثال ذلك تميمة شاه جهان من اليشم الأبيض التي تعود إلى سنة 1632 ميلادية (الصفحة 93). ترتبط تلك القطعة بحياة الأمير الخاصة إذ كانت باستمرار على مقربة من قلبه بعد وفاة زوجته المحبوبة ممتاز محل، فأصبحت رمزاً للحب والحياة والموت في آن واحد. ورغم مرور السنين، ما زالت تلك القطعة تسحر الناس بما تحمله من معانٍ. والقطع من أمثال السجادة المزينة برقعة الشطرنج – التي تعود إلى القرن الرابع عشر أو الخامس عشر الميلادي – لا مثيل لها (الصفحة 177). فلم نكن نعرف السجاجيد التيمورية إلا من المنمنمات والمصادر الأدبية، ولولا هذه القطعة التي تعد أقدم واحدة باقية من هذا النوع لما توفر لنا دليل مادي على وجودها أصلاً؛ ومن المدهش أنها ما زالت في حالة ممتازة. وهناك قطع اشتهرت بندرتها مثل "زهرية كافور" (على اسم مالك سابق لها هو الكونت كافور) وصلتنا بحالتها الأصلية، بلونها الأزرق الشديد غير المألوف وزخارفها الوافرة. وقد تشكك الباحثون في كونها قطعة أصلية نظراً لحالتها البديعة حتى تبين لهم بدون أدنى شك أنها بالفعل أصلية (الصفحة 75).

كانت القطع الثمينة تعد رمزاً للمكانة والنفوذ. ومعظم القطع المعروضة هنا جاءت في الأصل من بيوت الأثرياء. لكن على عكس الفن المعماري الذي يتعذر نقله من مكانه، فإن هذه القطع سهلة النقل وهو ما أدى إلى تغرّبها عن سياقها الأصلي. ومع مرور الزمن، تناثرت قطع الفن الإسلامي في أرجاء المعمورة، والصفحات التي كانت يوماً ما تشكل جزءاً من نفس المخطوطة مثلاً انقطع وصالها وتفرق شملها.

الفن الإسلامي فن طالما حظي بالرعاية، وازدهر بشكل خاص فقط في العصور التي تكفل به فيها

المياه في مصر الفاطمية (عُثر على الكثير من تلك المصافي في الفسطاط بحي مصر القديمة في القاهرة). فقد كانت هذه المصافي تزين برسوم آدمية وحيوانية وبنقوش الأرابيسك والكتابات وتخرّم بدقة شديدة على نسق يشبهها بالدانتيل الرقيق (إحداها موجود الآن في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة وهو مزين بنقش بديع لطاووس). هكذا، كانت تلقى هذه الخامة العادية أكبر الاهتمام وكأنها من النفائس. والعجيب أن هذه المصافي كانت توضع داخل الأباريق بين أسفل العنق والبدن، أي أن كل هذه الزينة المذهلة لم تكن تظهر للعيان، لكن المصفاة نفسها كانت تزهو بكونها مَعبراً بين المرئي واللامرئي بكل ما تحمله الكلمة من مغزى.

من السمات الأخرى الملحوظة في الكثير من قطع الفن الإسلامي هي الميل لتزيين الأجزاء غير المرئية بنفس الدرجة من العناية (هناك أكثر من مثال على ذلك في هذا المعرض). يكمن تفسير ذلك في الفلسفة الإسلامية التي ترى أن الجمال لا يخص الناظرين من البشر فحسب وإنما الخالق أيضاً، وهي نظرة تتميز بالسمو الروحاني. ربما ساعدتنا تلك النظرة على تفهم طبيعة هذه اللغة البصرية حيث يتساوى المرئي واللامرئي في أهميتهما. وهذه القطع الفنية تشهد على أسلوب حياة راقٍ يرى أن هناك حاجة للجمال، ويهتم بإدخال العنصر الجمالي في كل ما يستخدمه البشر. فكما قال الرسول (صلعم) "الله جميل يحب الجمال" (رواه مسلم). والاعتقاد بأن الحق والجمال صنوان لا يقتصر فقط على الثقافة الإسلامية، فقد نُقل عن الشاعر الإنجليزي جون كيتس، الذي عاش في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، قوله "الجمال هو الحقيقة، والحقيقة هي الجمال. هذا كل ما تتعلمه على الأرض وكل ما تحتاج لمعرفته" (قصيدة عن جرة إغريقية).

مجموعة الدوحة

تلعب الظروف التاريخية والاتجاهات المعاصرة والصدف السعيدة دوراً حاسماً في جمع المقتنيات الفنية. وقد تولدت مجموعة الدوحة عن رؤية ثاقبة وبحث دؤوب عن أكثر التحف الفنية تميّزاً. تعريف "التحفة الفنية" هنا يشير إلى تلك التي تمثل قمة إبداع حقبة ما أو فنان معين. ومع ذلك، يصعب تعريف مفهوم التحفة الفنية والإبداع الفني، فما يبدو قمة الإبداع لإمرئ، قد لا يبدو كذلك

القباب مزخرفة بأشكال هندسية تتفرع عن نجمة مركزية، بينما يعطي عدد لا نهائي من الكوات الصغيرة إيحاءً بأن هذه المادة الصلبة شفافة كما الأثير.

وبطبيعة الحال، لم تتساوَ كل الخامات من حيث الأهمية، إذ حملت خامات مغزى ومعنى أكبر من خامات أخرى. فكانت المنسوجات بأنواعها تمثل ضرباً من الرفاهية، وتعد من الهدايا الثمينة التي اعتاد الحكام تقديمها لمن كان يحظى برضاهم. أما الحرير فكان يعتبر من الخامات النسائية، حيث نجد في الحديث الشريف إشارةً إلى أن الخامات المترفة مثل الحرير والذهب لابد وأن يقتصر استخدامها على النساء. وكان ظهور الحرير في الأحلام يُفسر على أنه إشارة إلى المرأة. فيُحكى أن عائشة زوجة الرسول (صلعم) ظهرت له في المنام مرتين قبل أن يتزوجها يحملها ملاك في رداء من حرير (رواه البخاري).

وأما فيما يتعلق بصنعة اليد ومهارة الصانع، فكانت المواد كلها تعامل سواءً وتزداد قيمتها قياساً بالمصنعية وجمعها بمواد أخرى كما هو الحال في تكفيت النحاس بالفضة والذهب.

لقد طمح الخزافون المسلمون إلى صناعة بورسلين مماثل للصيني (كانت قطع منه قد وصلت إلى العراق في حوالي 800 ميلادية كهدية من الامبراطور الصيني إلى هارون الرشيد). لكن الشرق الأدنى كان يفتقر إلى مادة الكاولين التي يُصنع منها البورسلين. وإلى أن بدأ استخدام عجينة الحجر في 1100 ميلادية كانت الأواني تُصنع من الفخار البسيط وتُكسى بطبقة مزججة غير شفافة من القصدير أو تموّه بالطلاء، ثم يُزخرف سطحها بأشكال زينية تزيده جمالاً وقيمة. وفي العراق، بدأ خزافو البصرة في القرن التاسع الميلادي يستعملون الكوبالت الأزرق في الكتابة على الأواني واقتبسوا تقنية البريق المعدني التي كانت تُستخدم في مصر في صناعة الزجاج وطبقوها لأول مرة على الفخار؛ وهي طريقة معقدة تقوم على طلاء الأواني بأكاسيد المعادن ثم حرقها في أفران تفتقر إلى الأكسيجين، مما يترك عليها غلالة خفيفة لا يستدل عليها باللمس وإنما تبرق وكأنها من ذهب.

أعطى الفنانون نفس الجهد والاهتمام لكل الخامات على اختلاف أنواعها، الغالي منها والرخيص. فالاهتمام بالخامة لم يقتصر على قيمتها فقط بل وشمل ما ترمز إليه في السياق الكلي للعمل. أحد أمثلة ذلك شيوع استخدام الذهب في تزيين المخطوطات، حيث كانت أهمية الذهب هنا تكمن في تمثيله للضوء. ويتجسد مثال آخر هام في المصافي الفخارية التي كانت تستخدم في تنقية

الراحل ريتشارد ايتينجهاوزن الذي افترض أن الميل لملء الفراغات ينبعث من الحاجة إلى التغلب على خوف كامن من الفراغ ومن رغبة الفنان في تحويل المساحة السلبية إلى مساحة إيجابية. ومنذ نشر بحثه بعنوان "ترويض الخوف من الفراغ في الفن الإسلامي" عام 1979، و"الخوف من الفراغ" صار نظرية مقبولة. لكن بناء تلك النظرية يقوم على افتراضات بعيدة كل البعد عن الصحة، فهو يفترض أن المسلمين بطبيعتهم يخافون من الفراغ لأنهم جاءوا من صحراء قافرة، وأن المساكن الشرقية، على سبيل المثال، تتسم بصغر حجمها وتلتصق ببعضها البعض نتيجة ذلك الخوف. إن تفسير هذا الجانب من الفن الإسلامي استناداً إلى تلك النظرية المحدودة هو للأسف عامل مضلل في فهمنا لهذا الفن.

إن الاستخدام المكثف للزخارف والألوان في الفن الإسلامي ينبع من حب الحياة والرغبة في تأكيد جمالها. وهناك نماذج فنية كثيرة في العالم الإسلامي يتجاور فيها الطرازان الزخرفي والمينيمالي، فكلاهما مثلاً كان شائعاً في عهد السامانيين في إيران وآسيا الصغرى في القرن العاشر الميلادي. هناك صنف شائع ومفضل من الخزف مغطى تماماً بتصويرات الكائنات الحية ذات الألوان الزاهية والزخارف، وفي نفس المكان والزمان وُجدت أطباق بها سطر واحد من الكتابة الزخرفية يطوق الحافة بينما تُركت مساحة سائر الطبق خالية من الزخارف عن عمد لإبراز جمال القطعة (الصفحة 51). باختصار، إن الفن والثقافة الإسلامية يعرّفان الفراغ بأكثر من طريقة، فهو لا يحمل معنى الخواء، وإنما هو مساحة تملؤها كائنات غير مرئية مثل الملائكة. والعادات تؤكد هذا المفهوم: فعندما يدخل المسلم مكاناً، عليه أن يلقي السلام على الملائكة الحاضرة حتى لو لم يكن به جنس إنسان.

بل إن كثرة الزخارف تعكس الاهتمام البالغ الذي يعطيه الفنانون لعملهم، وكذلك تغلبهم على القيود المادية بما في ذلك عنصر الزمن، وكأن الأبدية هي التي وجهت هذا العمل. وتتعدى وظيفة الزخرفة بتكويناتها المعقدة الدقيقة مجرد تزيين الأسطح، فهي تسعى إلى تحقيق توازن وانسجام يعكس التوافق الموجود في الكون. هذه الوفرة الزينية يقابلها دقة وجهد في تطويع المواد الخام يتجاوزان الأبعاد المادية والملموسة، وهي سمة كانت معروفة عن الفن الإسلامي من البداية (يتجلى ذلك في الواجهة الحجرية لقصر المشتى الذي بُني في القرن الثامن الميلادي في صحراء الأردن). فعندما كانت الخامات المستخدمة صلبة كالحجر مثلاً، كان يتم تشكيلها لتوحي بالإضاءة. وفي قصر الحمراء في غرناطة، الذي يعود إلى القرن الرابع عشر الميلادي، نجد

يمكن التمتع بها في كل الفصول، ليلاً ونهاراً. هذا الأسلوب هو أساس النمط الزخرفي بينما تخلق السيميترية إيحاءً بالنظام والترتيب. أما التكرار فهو مرآة تعكس رقياً دائماً يتردد في الخلجات، وهو من أكثر القوى المؤثرة في هذا الفن. الأرابيسك والز خارف الهندسية يعكسان طابعاً تجريدياً ويعطيان إحساساً باللانهائية، وهو ما يؤكد عجزنا عن وصف الخالق حيث لا يسعنا سوى الإشارة إليه.

وأصبح الفن الإسلامي يعرّف بزخارف الأرابيسك والتشكيلات الهندسية وحدها، حيث عُرف بين بعض المسلمين وغير المسلمين على حد سواء أنه يبتعد تماماً عن التصوير الحي. وبالفعل، ظل تصوير الكائنات الحية محظوراً في المساجد لكنه مع ذلك كان وافراً خارجها. فقد تواجد في مختلف الوسائط وفي كل الأحقاب الزمنية، وإن كان ازدهر في بعض الأحقاب عن غيرها وقل وجوده أحياناً نتيجة لرفض المتعصبين دينياً له واحتجاجهم عليه.

بالتالي، تميز التصوير التشخيصي بتجريده الصرف، لا سيما بأبعاده التي تحدت الواقع وضربت توازناً من نوع جديد. (في هذا المعرض أيّلة من قرطبة محوّرة بأسلوب بديع. ساعد سطحها المغطى بنقش أرابيسك لسعف نخيل شائع الاستخدام في المنسوجات على تأكيد طابعها التجريدي (الصفحة 113)).

والفن الإسلامي، إن كان تصويرياً أو هندسياً أو أرابيسك أو مزيناً بالزخارف الكتابية، يتميز بالتواصل السلس غير المفتعل بين عناصره، سواء بين التصوير والأرابيسك، أو التصوير والخط، أو الخط والأرابيسك أو أي عنصرين من عناصره. ولعل هذا التناغم هو ما جعل الخط الكوفي يتطور ليقتبس من العناصر النباتية، إذ نجد أطراف حروفه وقد تزينت بأنصاف سعف نخيل أو ورديات. كما يوجد نوع من الكتابة سُمي بـ"الخط الحي" تنتهي حروفه برؤوس آدمية أو حيوانية. وأحياناً، كانت بعض النصوص الدينية، كالبسملة، تُكتب في أشكال تشخيصية كالطيور أو الأسود (هناك أمثلة كثيرة على ذلك من إيران وتركيا).

ومن السمات الرئيسية الأخرى التي تميز الفن الإسلامي كثافة الزخرفة والميل لملء الفراغات. نرى ذلك على وجه الخصوص في مقلمة رسمية من إيران القرن الثالث عشر الميلادي (الصفحة 138). إذ تم تزيين سطح المقلمة الخارجي كله وأيضاً داخل الغطاء بتصاوير الطيور والأرابيسك. هذا الميل لملء المساحات معروف باسم "الخوف من الفراغ" وهي نظرية طرحها أولاً الباحث

إلى فن العمارة والفنون التطبيقية الأخرى. ولم يكن استعمال الكتابة في الفنون بجديد، لكن ما جعله سمة مميزة لفن العالم الإسلامي هو ظهور الكتابات الزينية على كل المنتوجات، بغض النظر عن قيمتها أو وظيفتها أو خامتها: من أوعية الأكل والشرب، إلى المصوغات والسجاجيد والمنسوجات، وغيرها؛ حيث تم تشكيل الأبجدية العربية بالرسم والصب والحفر والغزل والتطريز والتحزيز والنقش؛ وفي تركيا العثمانية قام بعض الخطاطين بالكتابة حتى على ورق الشجر.

ويبدو أن الوعي بقوة الكلمات كان موجوداً منذ البداية. فقد ظهرت الكتابة على المسكوكات منذ القرن السابع الميلادي كرمز للحضارة الجديدة. كما جاء استخدام الآيات القرآنية في مسجد قبة الصخرة في القدس، الذي تم إنشاؤه عام 692 ميلادية بناءً على اختيار واعٍ عكس إدراكاً بدور اللغة البصرية الرئيسي في التكوين الجمالي الكلي. فقد نقش الفنانون الكلمات في الأقسام العلوية من المباني، مما يجعل من الصعب قراءتها، لكن مجرد وجودها على ذلك النحو يضفي نوعاً من الحماية والقدسية على المكان. ويجدر الذكر أن فن الخط العربي بدأ بشكلين أساسيين: خط النسخ والخط الكوفي ذي الزوايا والخطوط المستقيمة. ومن هذين الشكلين انبثقت أساليب عدة لفن الخط تشهد على تنوع ثري.

بالإضافة إلى الآيات القرآنية، استخدم الخطاطون أبيات الشِعر والأمثال الشائعة والدعوات وحتى المفردات في أعمالهم. من أمثلة ذلك: الأطباق المطلية ببطانة سائلة والمنقوشة بالكلمات المأثورة من نيسابور وسمرقند في القرن العاشر الميلادي والتي كانت من المقتنيات الأساسية لدى الطبقة المثقفة العربية. هذه الأطباق لا يمكن أن تكون قد استخدمت لتقديم الطعام وحسب، فكل طبق منها يقطر حكمة تصلح بذاتها أن تكون مادة للنقاش حول مائدة الطعام. فقد عُرفت أطباق تحمل عبارات منقوشة مثل: "الحكمة مُرّة يحلو مذاقها مع الأيام" أو "الاعتزاز بالرأي من التهلكة". وفي المعرض الحالي طبق يحمل العبارة التالية "وعاجز الرأي مضياع لفرصته حتى إذا ما فاته أمر عاتب القدر". تحمل بعض هذه القطع كتابات تخاطب القارئ بصيغة المتحدث وكأنها تنقل لنا شهادة حاكتها بلسانها الخاص.

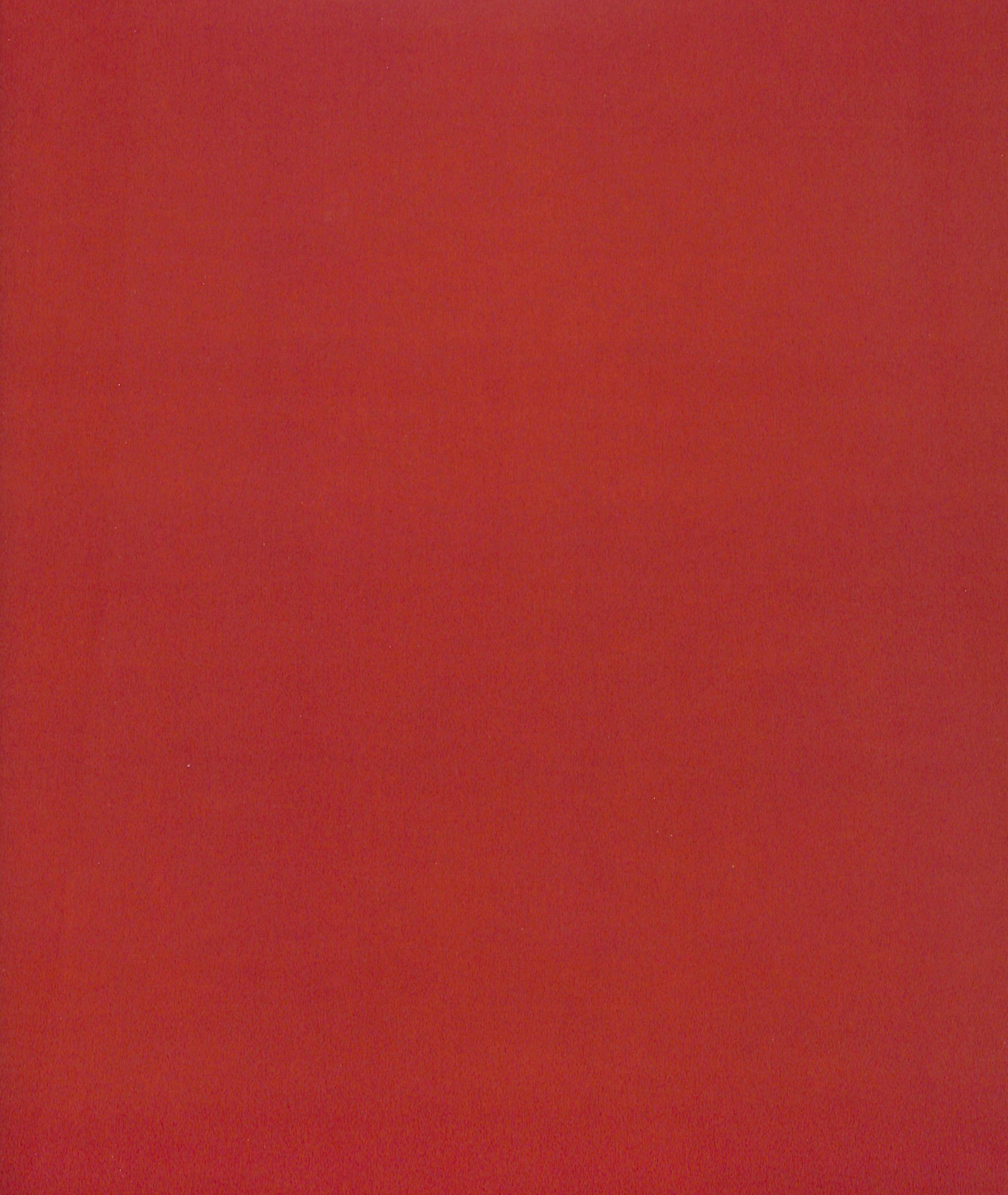
من بين العناصر الأخرى التي تميز هذا الفن عن غيره من الفنون، الأشكال الهندسية وما اصطلح على تسميته بالأرابيسك (تكرار النسق النباتية أو نمو عضوي محور لأشكال تتكرر بلا نهاية). وما الأرابيسك إلا تعبير دنيوي عن الجنة يقدم للناظر حديقة تتجاوز حدود الزمن

المقدمة

قد تبدو هجرة رسول الله (صلعم) من مكة إلى المدينة رحلة قصيرة من مدينة إلى أخرى في الجزيرة العربية، لكنها في واقع الأمر كانت مَعلماً لبداية عهد جديد: عهد الإسلام والمسلمين. فقد تمت الهجرة عام 622 ميلادية والديانة الجديدة مقتصرة على عدد محدود من الأتباع. لكن بحلول عام 715 ميلادية، كانت خريطة العالم الإسلامي قد امتدت غرباً حتى الأندلس وشرقاً حتى آسيا الوسطى، وصارت أرض الإسلام بوتقة لأقوام مختلفة إثنياً وعرقياً ولغوياً وتاريخياً. وبطبيعة الحال تركت تلك الثقافات المتنوعة، بالذات البيزنطية والساسانية، أثراً واضحاً على أساليب التعبير الفني في بدايات الفن الإسلامي. لكن سرعان ما تحور هذا التعبير ليكتسب شخصية مستقلة بذاتها تطورت وتشكّلت من خلال فلسفة جديدة ورؤية متجددة. وتحت هذه الراية الروحانية التي رفعها الإسلام توحدت تلك الحضارات وأصبح للفن الإسلامي بصمة تعبيرية مميزة تحمل بين طياتها إيماءات لتأثيرات محلية أتاحت إمكانية التمييز بين فنون المناطق المختلفة كالعربية والإيرانية والمغربية. لقد تعدت الرؤية الجديدة الحدود الجغرافية وباتت إيقاعات الثقافة الإسلامية تتردد أصداؤها حتى في حياة غير المسلمين، سواء الأقباط في مصر أو اليهود في إسبانيا أو المسيحيين في الشام؛ فمن الصعب على المرء أن يعيش في مجتمع ما ولا يتفاعل معه. الآذان مثلاً يصل إلى مسامع كل من يعيش في مجتمع إسلامي ويحدد إيقاع يومه، سواء كان المرء مسلماً أم لا. كل تلك المجموعات الإثنية على اختلافها وتنوعها ساهمت في تشكيل "الفن الإسلامي" تحت رعاية المجتمع الإسلامي نفسه، وهكذا اصطبغت أساليب تعبيراته الفنية منذ البداية بمسحة عالمية. وبخلاف الحال في الغرب، حيث كان للكنيسة سيطرة ملحوظة على الفنون، كان رعاة الفنون في العالم الإسلامي من الأمراء والخلفاء، وهو ما أعطى الفن الإسلامي طابعاً علمانياً، إذا صح هذا التعبير.

اللغة البصرية للعالم الإسلامي

وصف الفيلسوف أبو حيان التوحيدي، الذي عاش في القرن العاشر الميلادي، فن الخط بأنه مجوهرات تصوغها اليد من فكر ذهبي خالص. وبصفتها لغة القرآن، اكتسبت اللغة العربية – وبالتالي فن الخط – أهمية خاصة. بالإضافة إلى نسخ القرآن، عرفت أعمال الخطاطين طريقها



فهرس المحتويات

صبيحة الخمير

216 المقدمة

فيليب جوديديو

204 الهندسة المعمارية. إيوه مينغ باي – إلهام من الإسلام

199 التصميم الداخلي للمتحف (ميسوغرافيا). جان ميشيل ويلموت – تفاهم فطري

صبيحة الخمير

46 الكتالوج

"من قرطبة إلى سمرقند"
حيث تحتضن ابتكارات المستقبل
ثقافات الماضي

"من قرطبة إلى سمرقند" اسم يعبر عما يحويه هذا المعرض من منظومة مذهلة من الآثار الإسلامية، فهو يقدم لمحة متبصرة عن متحف الفن الإسلامي، المعلم الثقافي الجاري إنشاؤه في دولة قطر. يلقي هذا المعرض الرائع ضوءاً على الفن المعماري للمتحف وكذلك مقتنياته.

ويسر **هيئة متاحف قطر**، راعية المجموعة، أن ترحب بوجه خاص بزوار معرض هذه القطع النادرة من الفن الإسلامي التي تعد، شكلاً ومضموناً، مثالاً حياً على الرفعة والرقي. إن الآثار التي يقدمها هذا المعرض ثروة ثقافية بكل معنى الكلمة، فهي لا تحكي قصة الحضارة الإسلامية وتاريخها فحسب، بل تعكس المكانة البارزة التي تحتلها هذه الحضارة بين الحضارات الأخرى على مدى تاريخ البشرية.

ومن خلال هذه المجموعة المتنوعة التي تم انتقاؤها بعناية بالغة، يبرز معرض **"من قرطبة إلى سمرقند"** عظمة ورقي هذا الحس الفني الذي ظهر منذ زمن طويل يعود إلى بدايات القرن السابع الميلادي، معبراً عن هوية واضحة بقيت على مدى قرون من الزمان، وامتدت تأثيراتها الثقافية عبر أكثر من قارة.

هذه المجموعة الرائعة تكشف الستار عن لغة بصرية مؤثرة وملموسة تتواصل مع العالم بأكمله.

أقيم معرض **"من قرطبة إلى سمرقند"** لأول مرة في متحف اللوفر في باريس، حيث قام بافتتاحه في وقت مبكر من هذا العام حضرة صاحب السمو الشيخ حمد بن خليفة آل ثاني، أمير دولة قطر، والسيد جاك شيراك، رئيس جمهورية فرنسا.

واحتفالاً بالنجاح المتواصل الذي حققه المعرض، تعيد هيئة متاحف قطر تقديمه إلى الجمهور بمناسبة دورة الألعاب الآسيوية الخامسة عشر المقامة في الدوحة عام 2006.

وتسعى هيئة متاحف قطر، المسؤولة عن تركيز مجهودات متاحف دولة قطر كافةً، إلى تعزيز دور قطر في ترويج التعليم ونشر الوعي الثقافي على الصعيد المحلي، وعلى مستوى العالم أيضاً.

"من قرطبة إلى سمرقند" واحد من سلسلة من المعارض التي تنظمها هيئة متاحف قطر لحث الزوار من كل الأعمار، على المشاركة في تجارب تعليمية، رسمية وغير رسمية. وهدفها الأول في ذلك هو الحفاظ على تراث قطر الثقافي وتعزيزه.

سعادة الشيخة المياسة بنت حمد بن خليفة آل ثاني
رئيسة هيئة متاحف قطر



حضرة صاحب السمو الشيخ حمد بن خليفة آل ثاني، أمير دولة قطر



سمو الشيخ تميم بن حمد بن خليفة آل ثاني، ولي العهد

بسم الله الرحمن الرحيم

من قرطبة إلى سمرقند

روائع من متحف الفن الإسلامي في الدوحة

صبيحة الخمير

كبيرة أمناء متحف الفن الإسلامي في الدوحة

حوار مع

إيوه مينغ باي

المهندس المعماري المسؤول عن
متحف الفن الإسلامي بالدوحة

و

جان ميشيل ويلموت

كبير مهندسي التصميم الداخلي للمتحف (ميسوغرافيا)

أجراه

فيليب جوديديو

تصوير

هوغ دوبوا






أقيم معرض "**من قرطبة إلى سمرقند، روائع من متحف الفن الإسلامي في الدوحة**" في متحف اللوفر في باريس من 30 مارس – 26 يونيو 2006، حيث قام بافتتاحه حضرة صاحب السمو الشيخ حمد بن خليفة آل ثاني، أمير دولة قطر، والسيد جاك شيراك، رئيس جمهورية فرنسا.

والآن، تقدم هيئة متاحف قطر هذا المعرض في قصر فهد بن علي من 2 ديسمبر 2006 بمناسبة دورة الألعاب الآسيوية المقامة في الدوحة.

تم إصدار هذا الكتالوج بفضل هيئة متاحف قطر.

أمينة المعرض
صبيحة الخمير، كبيرة أمناء متحف الفن الإسلامي بالدوحة

الفكرة والميسوغرافيا (التصميم الداخلي للمعرض)
ويلموت وشركاؤه
جان ميشيل ويلموت، المهندس المعماري
إيمانويل بريلو، مدير المشروع

متحف اللوفر
هنري لواريت، الرئيس والمدير
فرانسيس ريشار، أمين عام جناح الفن الإسلامي
فيولين بوفيه–لانسيل، رئيسة قسم المطبوعات
نيكول سالنجر، مديرة المشروع

5 كونتينانتس إديشين
أليساندرا كيواتو، التنسيق الإداري
لارا غاريبولدي، المديرة الفنية

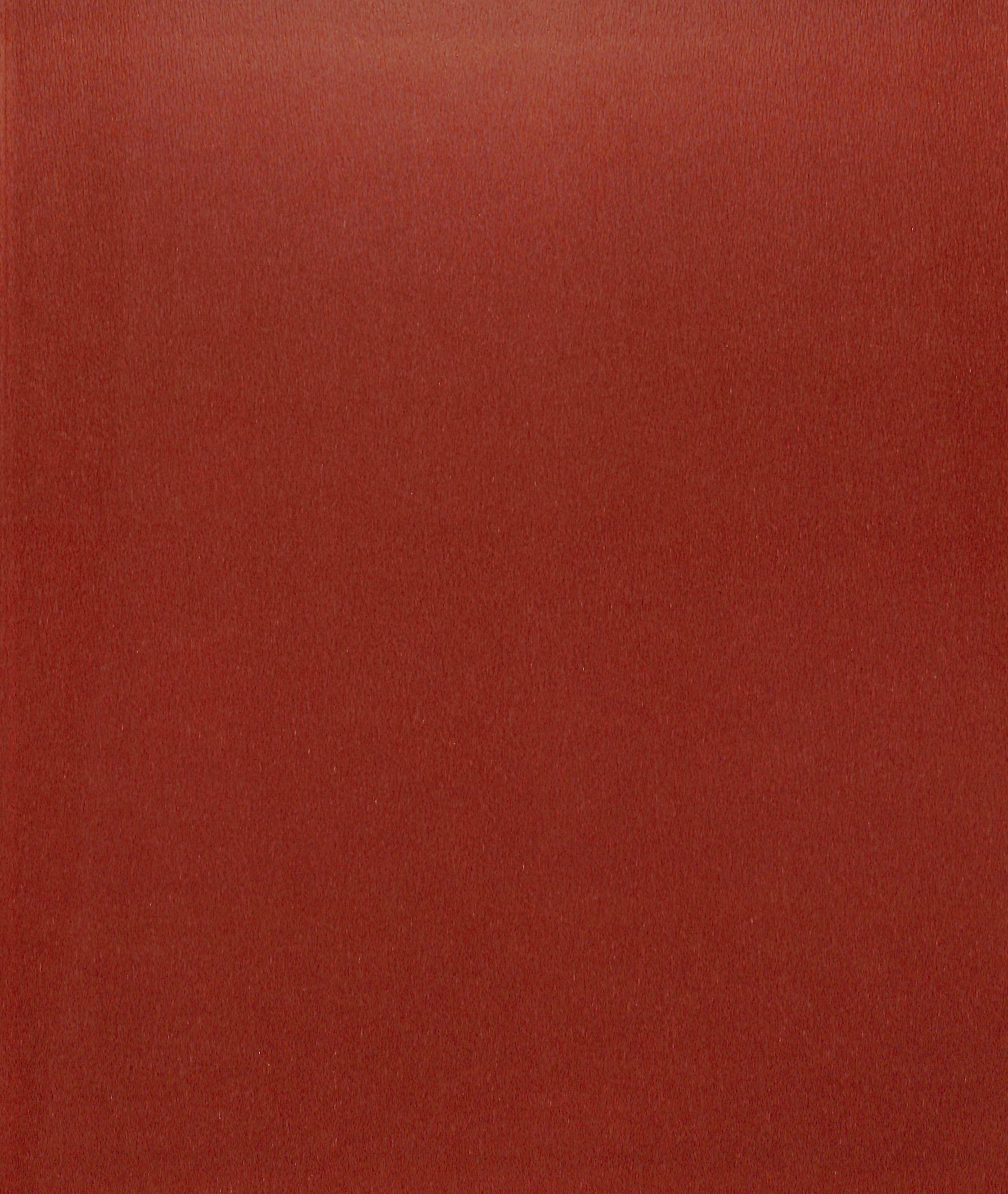
الترجمة
شيرين الحكيم
كورنيليا الخالد
ليدي إيشاسيريو

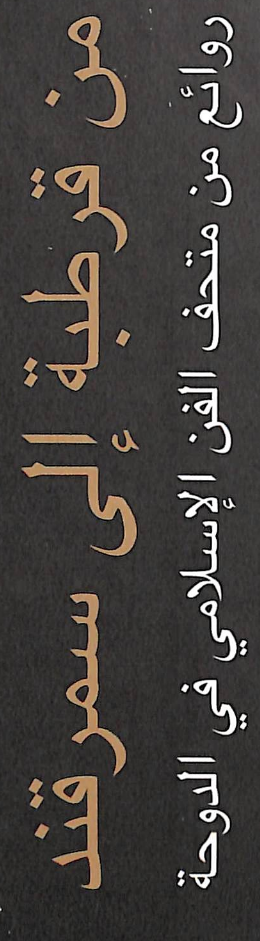
صور إضافية
إيوه مينغ باي، ويلموت وشركاؤه، ريتشارد فالنسيا، فيليب بادوك، ألان تيبر، لونجيفيتي لندن

ISBN 5 كونتينانتس إديشين 8-345-7439-88
تم الطبع في إيطاليا – سبتمبر 2006

من قرطبة إلى سمرقند






من قرطبة إلى سمرقند
روائع من متحف الفن الإسلامي في الدوحة


5
CONTINENTS


متحف الفن الإسلامي
MUSEUM OF ISLAMIC ART


15TH ASIAN GAMES
DOHA 2006


هيئة متاحف قطر
QATAR MUSEUMS AUTHORITY